Richard Specht

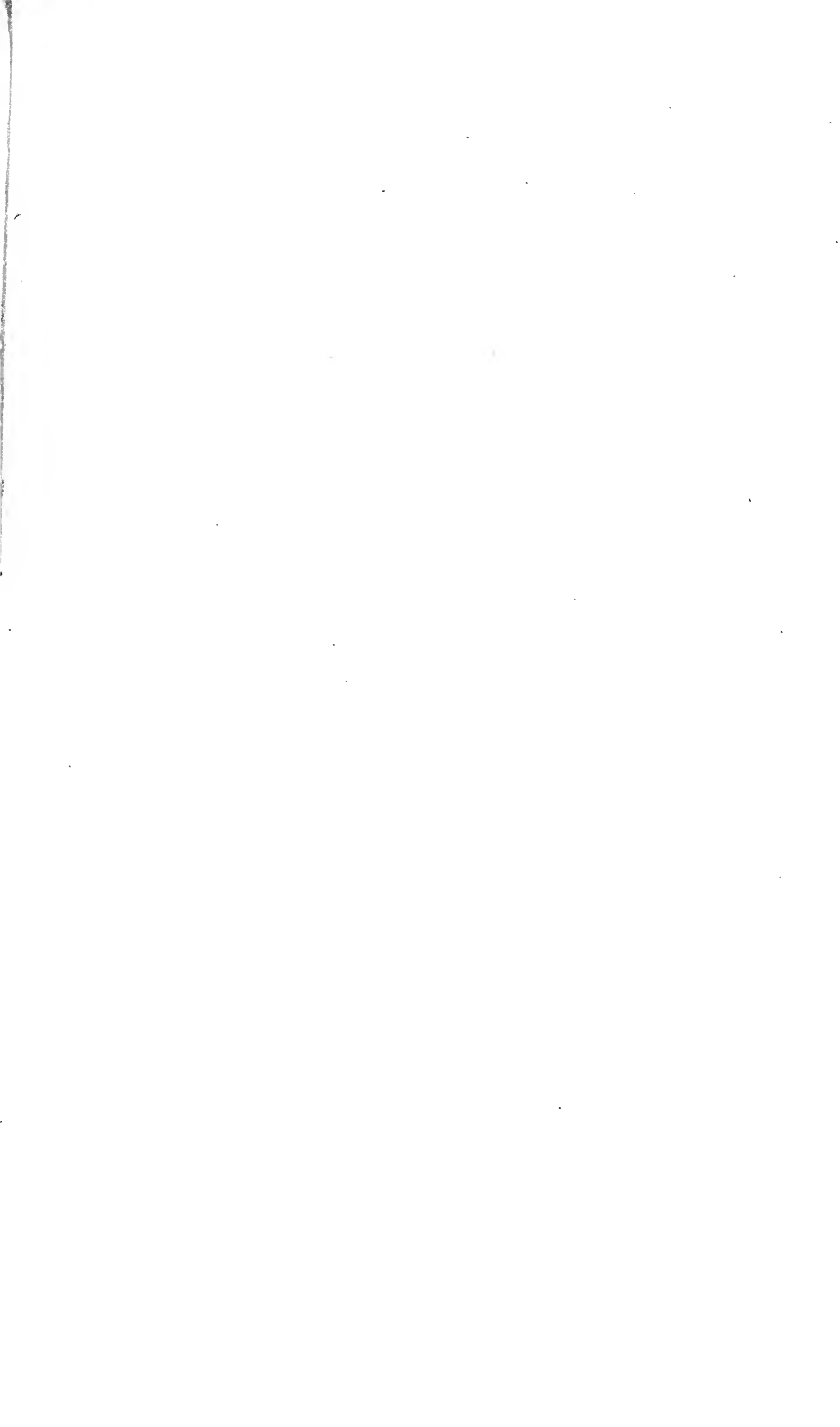
ARTHUR SCHNITZLER



S. Fischer • Verlag

Berlin






S F



RICHARD SPECHT

ARTHUR SCHNITZLER

DER DICHTER UND SEIN WERK

EINE STUDIE

Gegen große Vorzüge eines andern gibt
es kein Rettungsmittel als die Liebe.

Goethe.

1 9 2 2

S. FISCHER / VERLAG / BERLIN

Mit vier Bildern

Erste bis dritte Auflage

Arthur Schnitzler ist ein deutscher Klassiker. Ich weiß keinen andern lebenden deutschen Schriftsteller, von dem sich das mit gleicher Sicherheit behaupten ließe... Kein anderer verdient so wie er die Bezeichnung eines Meisters. — Der Mangel aller Aufgeblasenheit, aller Gespreiztheit, alles falschen Pathos und aller Manieriertheit ließ ihn den Hausknechten des Naturalismus als kein sauberer Gast auf dem Parnaß erscheinen. — Heute, wo die literarische Falschmünzerei jener Tage aufgedeckt und abgetan ist, steht Arthur Schnitzler als der Dichter da, der Deutschland in den verflossenen zwanzig Jahren die größte Zahl vollendeter Werke geschenkt hat.

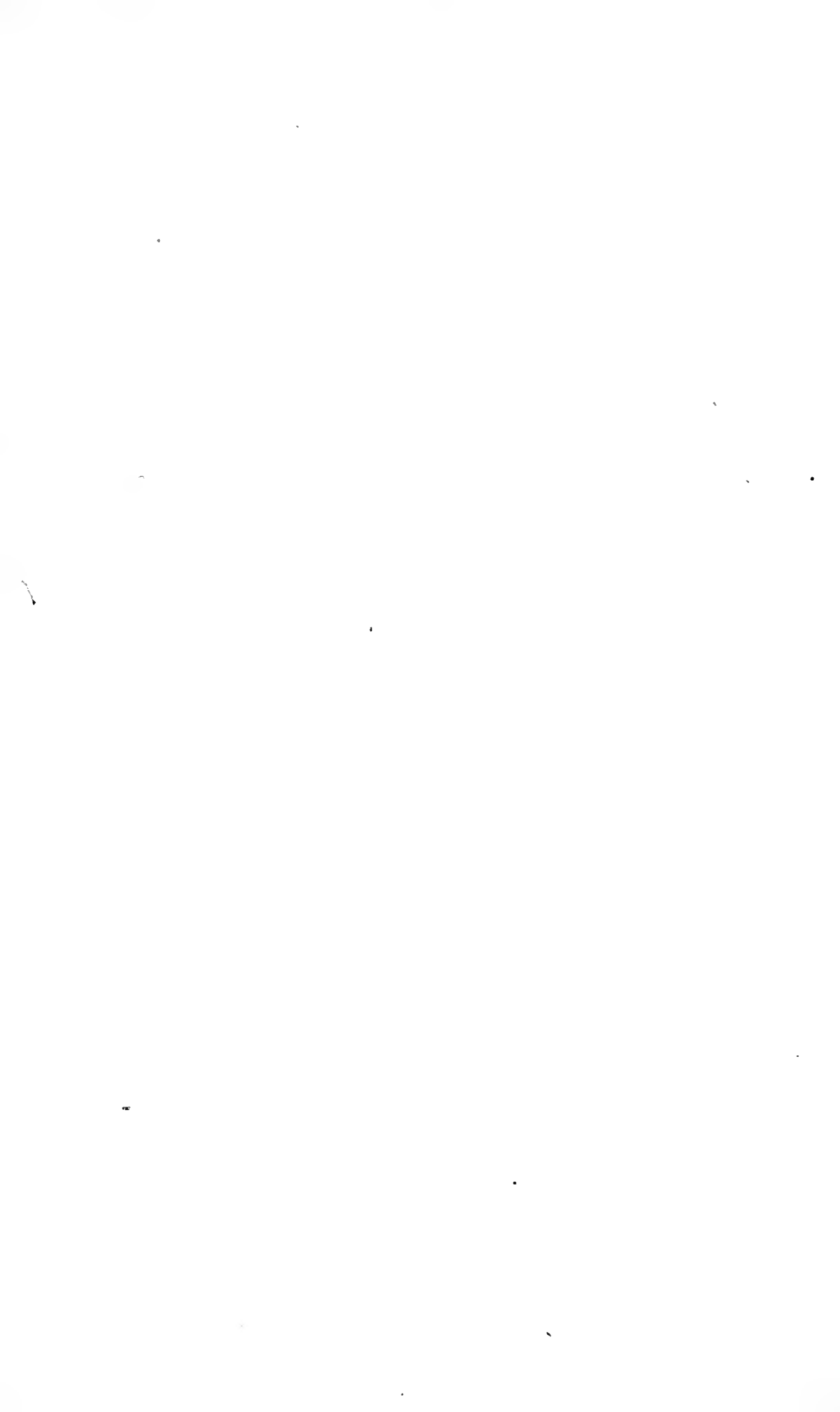
Frank Wedekind



AN THOMAS MANN

in herzlicher Verehrung

Wien / Frühjahr 1922



DIORAMA SEINER WELT

Menschen, die an ihrem wahren Leben und an ihrem Glück vorübergehen oder an denen das Glück vorübergeht. Menschen von sehr empfindlicher Zartheit, hochmütig isoliert und doch darunter leidend, daß keiner ganz zum andern kann. Menschen der Selbstbewahrung, der edlen Form, der guten Haltung; liebenswürdige Melancholiker, gar nicht lebenstüchtig, ein bißchen verwöhnt und wehleidig, von jeder Banalität beleidigt, Enttäuschte und doch immer wieder Suchende der Liebe, stille Ironiker und schönheitsbedürftige Egoisten. Dann wieder solche, die einfach jung sind; die einen sorglos, die anderen schwersinnig, beide bezaubert vom Leben, von der Liebe, die ihnen Mittelpunkt und Wesenssinn ist; alles andere, am meisten aber die „ernsten Dinge": Beruf, Arbeit, bedeutet ihnen nur Arabeske. (Ein einziger dieser jungen Leute ist anders: der Felix im „Einsamen Weg", der sich ruhig und fest mit den Wichtigkeiten des Daseins auseinandersetzt und an allen kleinen Abenteuern vorbei in ein wertvoll tätiges Leben zu schreiten scheint.) Menschen, die abseits vom wirren Treiben der Zeit stehen, von einer zumeist sehr wienerischen Kultiviertheit, etwas verzärtelt und doch nicht ohne Härte in ihrer Selbstzucht, Ästheten der Geistigkeit, zumeist fern aller praktisch-manuellen Arbeit: Schriftsteller,

Maler, Ärzte, feine Skeptiker mit weichen, zärtlichen, behutsamen weißen Händen, denen alles heftige Zugreifen und Zuschlagen fremd ist. Frauen, die nichts als zu lieben verstehen, die nur selten etwas Mütterliches haben, um die selbst im Alter noch der Schimmer vergangener süßer Stunden schwebt; und wenn sie wirklich Mütter sind, ist ein Zwiespalt da, weil sie zu schwer daran vergessen oder gar darauf verzichten können, immer noch Geliebte zu sein. Frauen, die nur einmal lieben können, sich ganz und gar herschenken und daran zugrundegehen, weil sie es gar nicht zu begreifen vermögen, daß in der Welt noch für anderes Raum ist als für ihr eigenes, wundervoll inniges Erleben; andere, die nichts schwer nehmen, niemals an dauerndes Glück an eines Einzigen Seite denken, weder durch Überfülle der Empfindung noch durch Enttäuschungen belastet sind und in anmutiger Natürlichkeit, glückspendend und empfangend, von einem zum anderen gleiten, oft ohne die ungeheuren Geschehnisse zu bemerken, durch die sie schreiten oder die sie verschulden, und gar nicht fähig, über sie (oder über sich) zu staunen und in Verwirrung zu geraten; ohne Dirnenhaftigkeit, eher unschuldig und jedesmal wieder gleichsam neu jungfräulich und doch wieder nur durch die Kindlichkeit und die Unbefangenheit erträglich, mit der sie zu lieben und sich zu geben wissen; und noch andere, die bewußt sind und sich in dieser Bewußtheit peinigen, die begehren und begehrt sein wollen, aber nicht den Mut haben, unbekümmert um das Unrecht eines falschen Sittengesetzes, das der Frau verwehrt, was dem Mann erlaubt ist, ihrem Gefühl zu folgen und an denen es sich rächt, wenn sie diesen Mut doch einmal haben, ohne daran zu denken, ob sie nicht doch die eine, einzige Sünde begangen

haben: des großen Mysteriums nicht würdig zu sein, das die Vereinigung von Mann und Weib bedeutet, weil es nicht der auserwählte, nur irgendein zufällig begehrter Mann war, dem sie sich schenkten, in einer Stunde der Lust, nicht in einer der wahren Liebe, die schwer vom großen Geheimnis ist und in die ewige Kette des Werdens spannt. Dann wieder Männer, die das Wahnhafte des Lebens erkannt haben, der Welt abhanden gekommen sind, auf alles Äußerliche, auf Taten, Ruhm, Reichtum und Ehre verzichten und nur mehr mit Menschenseelen spielen; und solche, die nach manchem Irren und Tasten endlich zu sich selbst gekommen sind und ihr wahres Wesen, ihren eigentlichen Beruf behaupten, weder durch Niedertracht noch durch Verlockungen mehr abzulenken, ja kaum mehr zu verwirren sind. (Die meisten aber sind solche, die nicht zweckhaft, nur schön leben.) Menschen der Großstadt und des Luxus, selber irgendwie verspielt, ins Spiel von Liebe, Leid, Wahn und Wahrheit, Schein und Sein, Tod und Leben verwoben, unfähig zu altern (und boshaft und verbittert um sich schlagend, wenn die Jugend zu schwinden droht), unpathetisch, ohne sonore Lautheit, von einer vergeistigten Sinnlichkeit und einer Kultur des Tones und des Wesens, die etwas spezifisch Wienerisches sind, oder vielleicht richtiger: waren. Ein österreichischer Totentanz ... Denn diese Menschenart, wenn sie in diesen letzten Jahren des Wahnsinnes und der Verpöbelung nicht überhaupt ausgestorben ist, hat sich in Exklusivität und Verborgenheit geflüchtet; sie ist nicht widerstandsfähig und nicht vulgär und brutal genug, um in der Untergangsmenschheit des Menschheitsunterganges von heute bestehen zu können. Es sind Menschen, die mehr Hirn als Bizeps, mehr Nerven als Herz haben,

1*

voll Anmut der Haltung und von einem so feinen Reiz des Betragens und des Geistes, daß man sich unter ihnen sofort in bester Gesellschaft fühlt. Die Menschen Arthur Schnitzlers.

Zum mindesten die der ersten Reihe, die Vordergrundsmenschen. Die der zweiten Reihe sind robuster: zufriedene bürgerliche Existenzen, Tenniskünstler, Sonderlinge, Streber, Episodisten des Daseins. Oft wirklich nur Folien und Stichwortbringer (oder gar „Raisonneure"). Aber auch sie, mögen sie oft nur zur Kontrastwirkung, zur Charakteristik der sozialen Sphäre oder als treibende Kräfte der äußeren Vorgänge vom Dichter in sein Werk entsandt worden sein, haben alle eine so starke Lebendigkeit und Evidenz, daß sie wirklich mit einem weiterleben: sie gehören fortan zu den „persönlichen Bekannten", man denkt an sie und kann von ihnen sprechen wie von wirklich Lebenden. Es gibt nicht viele Dichter, deren Gestalten so fest und so überzeugend lebensvoll im Raume stehen (wobei zunächst noch ganz davon abgesehen sei, was sie uns zu sagen haben); die mit solcher Kraft der Gegenwart vor uns, mit uns leben. Nicht nur innerhalb der „Handlung". Ihr Vorher und Nachher ist uns, ohne daß irgendwie darüber umständlich gesprochen würde, vollkommen diaphan. Oft hat man den Eindruck, daß sie über den Willen ihres Schöpfers hinaus ihr Eigenleben führen, nicht immer so, wie er es bestimmt hatte. (Schnitzler selbst hat dieses Gefühl in der wunderlich geistreichen Groteske „Vom großen Wurstel" ausgedrückt.) Immer aber sind sie voller Wirklichkeit, keine Schreibtischgeschöpfe, atmende Wesen von äußerster Bestimmtheit des Charakters und mit allen Widersprüchen, Untiefen und Rätseln der menschlichen Seele. Dieses Eigenleben

seiner Gestalten ist einer der stärksten Reize des Dichters Schnitzler.

Seine Landschaft: Wien und der Wiener Wald, fast hätte ich gesagt: das Wien Heros und Leanders; solch ein Hauch von unschuldiger Leidenschaft und zarter Sinnlichkeit ist seine Atmosphäre. Im übrigen, es sind nur Teile von Wien in Schnitzlers Dichtung lebendig: die grünenden Vorstädte, die Hänge des Kahlenbergs, die Weinländen Grinzings, die Waldungen der Sofienalpe und der stille Sommerhaidenweg, der von alten, gleichsam vergilbten Landhäusern über die hügeligen Höhen in liebliche Einsamkeiten führt. Sonst aber ist eigentlich nur die „innere Stadt" Wiens zum Schauplatz Schnitzlerscher Werke geworden; nicht die Arbeiterviertel und die Geschäftsplätze, die lärmenden Märkte und die Bankpaläste, sondern die alten, vornehmen Straßen mit den unscheinbaren Häusern, in denen dann, nach einem Aufgang über dumpfige, gewundene, ausgetretene Stiegen weite, schöne Wohnräume überraschen, mit edlen, dunklen Bildern, ziervollen Porzellanvitrinen, schweren Teppichen und Vorhängen, gewichtigen, breiten, luxuriösen Biedermeiermöbeln und (manchmal) Makartbuketts in den Ecken, hinter einer Büste oder Konsole. (Das Makartbukett spürt man hie und da bei ihm, auch in Werken von „modernem Komfort".) Der kühle Duft der Kirchen, verlassene, brunnendurchrauschte Plätze, winklige Höfe mit fuchsienbewachsenen Fenstern, offenen Holzstiegen und efeuumschlungenen Gängen, über deren Geländer Teppiche und Wäschestücke hängen, eine grüne Pumpe mit knarrendem Schwengel in der Mitte und ein paar verstaubten Oleanderbäumen, einsame Gärten, die wie ein Schubertlied wirken, beglückend und traurig zugleich, trauliche

kleine Häuser, aus deren Fenster manchmal liebe blonde Mädchenköpfe spähen und — —. Aber eigentlich sind das gar nicht Schnitzlers „Schauplätze", die ja zumeist viel eleganter und mondäner sind (dabei gar keine k. k. Eleganz haben, sondern die echte der alten Kulturen) und vor allem viel moderner sind — und doch hat man, wenn man seiner Dichtungen gedenkt, zunächst nicht die Vorstellung der „wirklichen" Milieus, sondern eben die jener ganz und gar wienerischen Atmosphäre, die gleichsam als sublimierte Musik dieser Stadt und ihren Menschen und Häusern wunderlich reizend zu eigen ist. Dies sind die Kulissen zu diesen Puppenspielen und Mysterien der Seele und sie werden nicht vorlauter, als es sich gehört: nicht auf sie kommt es an (sogar wenn sie in irgendeinem Sinn „mitspielen" dürfen), sondern auf das Stück selbst, bei dem es ja auch beinahe gleichgültig wird, was sich äußerlich darin begibt; nur die inneren Vorgänge sind wichtig, die Krankheiten, Heilungen oder das Sterben der Gefühle, die Schattierungen der Seele, die Zwischenstufen und Zwischenspiele, die Ambivalenzen des Gemüts, das Wissendwerden um Unaussprechliches. Daß Arthur Schnitzler einer der wenigen ist, der all dies Unsagbare doch zu sagen oder doch spüren zu machen weiß, daß er ein Aufhellender ist und Menschen von heute viel Aufschlußgebendes über sie selbst zum erstenmal gesagt hat — das ist seine Bedeutung für die Dichtung unserer Tage. Daneben wirken die Anlässe und Stofflichkeiten selber beinahe sekundär; man könnte sie preisgeben. Ich gebe sie nicht preis. Keineswegs. Denn es sind Köstlichkeiten, Dokumente (oft auch solche des Dichters: Auflehnung gegen das Theater im Theaterspiel und wieder ein Kapitulieren vor seinen holden Attrappen), sind äußerst feine

Marionettenhantierung, geistreiche Lebensausschnitte mit den seltsamsten Schnittpunkten der Schicksalslinien, sind Ergiebigkeiten eines Fabulierkünstlers, der gleichzeitig ein Ordner und Vereinfacher ist (wenn er auch manchmal hinterher zu komplizieren scheint). Ich gebe sie nicht preis, keineswegs, und am wenigsten den Bausch- und Bogenschützen der Kritik. Aber sie machen nicht seinen Wert aus. Wenn auch einen seiner starken Reize.

Seine Welt: das weite Land der Seele. Gewiß nicht nur jene Welt, in der man sich nicht langweilt, jene Welt, die schon mehr „monde" ist (denn auch das gehört nur zur Peripherie seines Wesens, nicht zu seinem Zentrum). Aber auch darauf kommt es nicht an. Nicht auf die soziale Welt; nicht einmal auf die Gegenden der Seele. Sondern auf den, der sie bereist. Sondern auf den Blick, der auf ihr ruht. Sondern auf die Hand, die sie gestaltet, auf den, der ein Mehrer unseres Wissens um uns selbst ist und uns die Empfindung gibt, daß hier, im Abbilden von Menschen, die uns als solche vielleicht wenig angehen, von einer Welt, die vielleicht nicht die unsere ist (oder es nicht mehr ist), doch unsere Sache verhandelt wird. Und nur unsere Sache. Mea res ... Das hat Schnitzler getan. Er ist ein Mehrer unsres Wissens um uns selbst, sogar wenn er in Renaissanceszenen Dolche zücken, Giftbecher trinken, Menschenleiber verstümmeln läßt. Sogar wenn ein mittelalterlicher Arzt Wunder der Hypnose verrichtet oder wenn Spiel und Dasein, Komödiantenkniffe und blutige Wahrheit ineinandergreifen, während Revolution gemacht und die Bastille gestürmt wird. Unsere Sache. Das ist sein Wert. Daß er geheimste Regungen ans Licht gehoben hat, die bisher nicht im Bewußtsein waren, und daß er es mit

so zarten Fingern getan hat wie kaum einer zuvor. Daß er, auch in scheinbar nichtigen Stofflichkeiten, immer wieder Ausblicke frei gemacht hat: ins Geistige, ins Ewigmenschliche, ins Ewigtierische. Daß er Werte verschoben, Wichtigkeiten gesehen und Nichtigkeiten entlarvt, Zusammenhänge des Lebens aufgedeckt, die feinen Ursachen grober Schicksalskomödien gezeigt hat. Daß er gar keine Symbole braucht, um einen Lebenssinn darzustellen (ja, nicht einmal „Problähme", sogar wenn er sich manchmal um welche müht und dann oft konstruiert, statt zu gestalten). Einfacher: daß er ein Dichter ist. Und einer, der zu Menschen von heute spricht. Selbst dann, wenn er von Menschen spricht, die von gestern sind.

Er entblättert ererbte Begriffe, entfärbt sie von allen Wichtigkeiten, zeigt ihre Wesenlosigkeit und ihren Schein und streut sie gleich welkem Laub hin. Treue, Gesinnung, Mut, Beständigkeit der Gefühle, Vaterlandsliebe, Gemeinschaftsempfindung, Freundschaft — unter seinem scharfen Blick werden all die großen Worte klein und ihres Pathos beraubt, und was noch von ihnen standhält, wird zu Regungen des Selbsterhaltungstriebes entwertet oder als Selbsttäuschung enthüllt. Wenigstens soweit es die Menschen der Gesellschaft betrifft, die Schnitzler gestaltet. Denn manchmal schimmert in all diesen Szenen und Erzählungen eine andere Anschauung durch und nicht nur die Sehnsucht nach einem ethischen Imperativ und nach Geschöpfen, die sich unter ihn gestellt haben, sondern auch die Möglichkeit eines richtigeren, weniger egoistischen, mehr von innerer Wahrheit und von

Echtheit des Fühlens als vom Geist und von der Gesittung beherrschten Lebens. Dichtungen einer Übergangszeit; Vorzeichen einer neuen für den, der das zweite Gesicht und das zweite Gehör für die Imponderabilien dieser schwermütig reichen Werke hat und der hinter ihre Vordergrundsprobleme horcht und schaut... Dinge von morgen, ahndevoll an Dingen von gestern gezeigt . . .

Noch Schnitzlers Großvater (nicht mehr sein Vater) hätte bei der Erörterung solcher Fragen vermutlich gesagt: machen Sie Schabbes damit . . . Dieser Großvater (der übrigens Zimmermann hieß — erst sein Sohn wurde zu der Namensänderung in „Schnitzler" angehalten, und es wirkt fast symbolisch, daß der Enkel etwas von beidem hat: vom dramatischen Zimmermann und vom Schnitzler von Gedanken- und Gefühlsarabesken) — dieser Großvater hätte anders recht gehabt als er meinte; denn heute machen wir wirklich „Sabbath" damit — es ist uns ein Fest, nicht nur müßiges Spintisieren in freien Feiertagsstunden, diesen feinen, rätselhaften Dingen nachzuspüren, die mit solchem Seher- und Versteherblick hier ans Licht gehoben werden. Denn gerade darin, nicht im Parfüm einer mondänen Erotik, nicht in der Schilderung einer absterbenden Gesellschaft und ihrer Exponenten, sondern im Erfühlen und Aussprechen seelischer Subtilitäten, die vor ihm keiner in Worte und Stimmungen gebracht hat, liegt, neben seiner besonderen Kraft im Formen lebendiger Geschöpfe, die fortan zu uns gehören, die Bedeutung Arthur Schnitzlers. Und darin ist er ein bereichernder Wert.

*

Ich habe, fast zufällig, von des Dichters Vater und Großvater gesprochen. Das bringt mich dazu, nun zunächst jene äußeren Daten seines Lebens zu geben, die für die Mitteilung in Betracht kommen.

Er ist in Wien am 15. Mai 1862 in einem Hause der Jägerzeile (der jetzigen Praterstraße) als Sohn des bekannten Laryngologen und Universitätsprofessors Dr. Johann Schnitzler geboren. Der Vater stammt aus Großkanisza, was man nicht einmal ihm, geschweige dem Sohn, anmerkte; die Mutter, aus der Familie Markbreiter, deren Namen durch den berühmten, so tragisch zugrunde gegangenen Wiener Rechtsanwalt viel genannt worden ist, der Arthurs Oheim war, ist aus Günz gebürtig. Arthurs Kinder- und Jugendzeit scheint die bürgerlich normale eines Knaben aus gutem Hause gewesen zu sein. Ein Haus freilich, in dem durch den Beruf des Vaters, der der Arzt und Vertraute aller Wiener Bühnenkünstler, besonders aber der Opernsänger war, alle Theaterleute Wiens aus- und eingingen. Kein Zweifel, daß diese Atmosphäre frühzeitig auf Arthur Schnitzler eingewirkt hat, vielleicht zunächst am deutlichsten in seiner bald hervortretenden und gerne betätigten Neigung für Musik, wenngleich auch zeitige dramatische Versuche (ich glaube, daß auch ihm ein „Catilina" nicht erspart worden ist) für die früh erwachte Sehnsucht sprechen, von den großen Darstellern, die seinen Eltern befreundet waren, interpretiert zu werden. Damit hatte es gute Wege; übrigens sei gleich hier die lustige und bezeichnende Tatsache vermerkt, daß die erste Aufführung eines Schnitzlerschen Stückes — es hieß „Das Abenteuer seines Lebens", ist ungedruckt und gehört schon der Anatolserie an — in einer Schauspielschule stattfand, aber infolge eines Mißverständ-

nisses: der Leiter der Anstalt, Leo Friedrich (der Gatte Amalia Maternas), glaubte nämlich, daß der Einakter von Arthurs Vater, dem ihm befreundeten Professor Schnitzler, stamme, dem er gerne ein Vergnügen bereitet hätte; ob es eins für den alten Herrn war, mag angesichts der ungläubigen Resistenz, die er lange Jahre hindurch dem Schaffen des Sohnes entgegenbrachte, immerhin fraglich sein. Zunächst aber war von solchen Dingen nicht die Rede. Nach der im Jahre 1879 im Akademischen Gymnasium absolvierten Maturitätsprüfung widmete sich der Jüngling dem Studium der Medizin, promovierte im Mai 1885, war bis 1888 Aspirant und Sekundärarzt auf der Klinik für interne Medizin bei Professor Standhardtner (dem bekannten Freunde Richard Wagners und Felix Mottls Schwiegervater), dann auf der psychiatrischen Abteilung bei Meynert und schließlich auf der Klinik für Hautkrankheiten und Syphilis bei Professor Isidor Neumann. Eine Studienreise führte den jungen Arzt nach Berlin und London, und er hat die Eindrücke, die er von den hygienischen Einrichtungen, den Spitälern und Anstalten der englischen Hauptstadt empfing, in sehr lebendigen Artikeln geschildert, die in der „Wiener medizinischen Wochenschrift" publiziert wurden. Vom Herbst des gleichen Jahres an bis zum Jahr 1893 arbeitete Schnitzler dann als Assistent seines Vaters an der Allgemeinen Polyklinik auf der laryngologischen Abteilung, beschäftigte sich vielfach mit Hypnose und Suggestion und schien als Hypnotiseur eine ganz besondere Kraft ausgeströmt zu haben; denn die Resultate seiner posthypnotischen Befehle sind ihm selber so unheimlich geworden, daß er es bald aufgab, diese lockende und geheimnisvolle Macht, die ja den Dichter in ihm wiederholt angeregt hat, länger

auszuüben. Eine medizinische Arbeit, „Behandlung der funktionellen Aphonie durch Hypnose", war der Niederschlag dieser anregenden Versuche.

In jener Zeit hat Schnitzler schon mancherlei geschrieben, vorläufig mehr als Zerstreuung und Liebhaberei, manches aber doch schon in dem bestimmten Gefühl eines Begabtseins, das noch nicht recht wußte, wohin der Weg führte, ja nicht einmal, ob es mehr musikalischer als dichterischer Natur sei. Er komponierte anmutige Walzer, schrieb Gedichte im Heinestil, Skizzen und Dialoge in Pariser Art, ein Versstück „Alkandis Lied", das an Grillparzer mahnt und doch im Kern ganz schnitzlerisch, ja geradezu mit einem Motiv des „Schleiers der Beatrice" verwandt ist und von dem noch gesprochen werden soll. Und neben diesen unselbständigen Versuchen meldet sich doch schon in einzelnen Versen, im Ton einer kleinen Novelle, in der Grazie einer Szene jener besondere Ton melancholisch-geistreicher Anmut, der keinem andern als Arthur Schnitzler gehört. Einiges wurde veröffentlicht; Aufsätze in der Deutschen Wochenschrift (1886), von 1889 an Gedichte und Novellen in der längst verstorbenen Zeitschrift „An der schönen blauen Donau", die von Paul Goldmann herausgegeben wurde. Damals hat er Schnitzler entdeckt. Heute scheint es manchmal, wenn man seine Kritiken liest, als ob es ihm leid täte. Aber er mag beruhigt sein; auch ohne ihn wäre das Unheil nicht aufzuhalten gewesen, und die Enttäuschung, daß einer, dem er Erfolg prophezeite, ihn dann auch wirklich hatte, wäre ihm in diesem Fall sicher nicht erspart geblieben.

Es waren übrigens nicht die allerersten Publikationen Schnitzlers; die sind, es ist lustig genug, im „Bayrischen freien Landesboten" schon im Jahr 1880

erschienen und für das Wesen des Dichters nur in ihrer Gegensätzlichkeit bezeichnend: ein Dialog über Patriotismus, der damals schon diesen Begriff vorsichtig „beklopft", und ein humoristisches Liebeslied an eine Ballerina. Früh übt sich . . .

Und hübsch ist es auch, daß das Pseudonym, unter dem Schnitzlers erste Sachen in der „Blauen Donau" erschienen sind, der Name war, der seinen jungen Ruhm begründete: Anatol . . .

Aber all das war noch Zeitvertreib, war bestenfalls Training des Handgelenks und wurde, nebenbei gesagt, von des Dichters nächster Umgebung nicht übermäßig gern gesehen. Er selbst hat wohl noch lange nicht geschwankt, welcher Stimme seines Innern er Gehör geben solle; denn er war damals ganz und gar Arzt, war es mit ungemeinem Ernst und — ist es geblieben. Nicht im Ausüben der Praxis; obgleich er noch durch lange Zeit ordinierte (wenn auch nicht allzu viele Patienten kamen) und obgleich er eigentlich die ärztliche Praxis nie offiziell aufgegeben hat. Erst die später zu berichtende Erfahrung mit dem „Leutnant Gustl" dürfte ihn bewogen haben, gleichzeitig mit seiner militärärztlichen Stellung auch die private des Internisten aufzugeben.

Trotzdem nochmals: es ist gar nicht fraglich, daß die Medizin ebenso seine Heimat ist wie der Salon. Auch dem Dichter. Und ich will gleich hier über diesen wunderlichen und höchst anziehenden Dualismus sprechen, der bisher viel zu wenig beachtet worden ist und doch für das Verständnis der künstlerischen Psyche des Dichters entscheidende Bedeutung hat. Zudem: ehe die nun anzuführenden Daten von den ersten dichterisch persönlichen Arbeiten Schnitzlers und von seinem jetzt erst künstlerisch bewußt werdenden

Schaffen Kenntnis geben sollen, wird es auch zu zeigen sein, aus welchen Elementen sich der Dichter entwickelt hat, wo er wurzelt, wohin sein Wachsen geht.

DER ARZT OHNE SCHEIDEWEG

Niemals hat er aufgehört, sich als Arzt zu fühlen. Nur nebenbei bemerkt: wie bezeichnend es für die ewig wache Lust an schadenfroher Verkleinerung und an mißtrauischem Zweifel ist, daß man einen Arzt, der „auch" dichtet, ebensowenig ernst nehmen wollte (und will) als einen Dichter, der dazu noch ein Arzt ist. Und ein scharfblickender, verstehend kluger, schöpferischer dazu, der nicht am Lehrbuch klebt, sondern der seiner lebendigen Erfahrung und seiner Empfindung für individuelle Physis und Psyche folgt. Solch ein wirklicher Arzt war Arthur Schnitzler und ist es noch; ich darf es aus eigenstem Erleben feststellen. Das wird keinen überraschen, dem es klar geworden ist, daß es ja überhaupt keinen Beruf gibt, der ohne produktive Begabung, ja ohne eine Art künstlerischer Fähigkeit zu Vollkommenheiten gelangen kann; ideale Schuhe, die dem Fuß die rechte Form geben und den Gang beflügeln, wird nur ein Schuster schaffen, der irgendwie intuitiv und in voller, erfinderischer Freude an seinem Handwerk arbeitet; die andern sind eben nur — Schuster. Und wenn ein produktiver Mensch sich (nicht aus äußerlicher Not, sondern aus innerem Getriebensein) vielfach betätigt, so wird eben alles, was er arbeitet, nur verschiedenartiger Ausdruck des

gleichen Wesens sein; das Spezialistentum ist nur eine unerfreuliche Folge unserer Soziologie geworden. In diesem besonderen Fall aber steht es obendrein so, daß der Arzt und der Dichter einander immerwährend befruchtet haben, daß der diagnostische Blick, die psychologische Bravour des Erzählers und Dramatikers dem Stück Arzt in ihm zuzumessen sind und daß die Intuition, das Verständnis für alles Menschliche, für alle Komödien und Tragödien des Lebens und Sterbens und Leidens, das die viel zu wenigen, die Arthur Schnitzler als Arzt kennen lernten, in dankbarem Erinnern tragen, des Dichters Teil ist. (Sofern hier überhaupt Grenzscheidungen vorgenommen werden können.) Sicher ist, daß Schnitzler zeitlebens ein Heimweh nach dem Arztberuf nicht überwunden hat; daß er heute noch, wenn er den stillen, abgeschiedenen, fliederdurchblühten Hof des Allgemeinen Krankenhauses durchschreitet, auf dem man unwillkürlich wie auf Fußspitzen geht, immer das Gefühl hat, daß hier sein eigentliches Zuhause sei. Und auch, wenn man mit ihm über seine Gestalten spricht, hat man oft nicht nur die Empfindung, daß man mit ihrem Schöpfer debattiert, sondern daß man ihren Hausarzt befragt, der nicht nur über das Seelische, sondern auch über ihren körperlichen Habitus, über ihre kleinen Gewohnheiten und Defekte, ja ebenso über die Prognose des Künftigen genauen Bescheid weiß. Wobei es ja merkwürdig ist, daß — ich sage es immer wieder — all diese Gestalten derart mit einem leben, so intensiv sind und so fest im Raume stehen, daß man sich wirklich wie über persönliche Bekannte, über ihr Vorher und Nachher, nicht nur über ihr Gegenwärtiges, unterhalten kann und daß das einen besonderen Reiz hat. Davon noch in anderm Zusammenhang; so wie der ärztliche

Einschlag in diesem Dichterwerk noch im einzelnen festzustellen sein wird. Nicht nur in der Meistererzählung „Sterben", die ja eigentlich eine ideale „Krankengeschichte" ist, wunderbar exakt bei allem dichterisch Geschauten, Gestalteten, Erfühlten, aber ganz von der ruhigen Präzision, mit der ein „Fall" im Klinischen Journal behandelt sein sollte, wenn andre etwas Wahrhaftes daraus erfahren sollen. Ich weiß, daß das extrem ausgedrückt ist, und tatsächlich ist diese schöne, unverschnörkelt einfache, oft bis zum Peinigenden wahrhafte Erzählung in ihrer Menschengestaltung und ihrer Landschaft so ganz und gar dichterisch, daß alles psychologisch Analytische daran und alles gleichsam wissenschaftlich Referierende nicht erkältend wirkt; der „Fall" ist von einem Arzt gesehen, aber von einem Dichter geformt. (Wiederum extrem formuliert, denn tatsächlich sind ja hier beide nicht zu trennen und nicht abzugrenzen: Schnitzler ist schließlich nicht links der Arzt und rechts oben der Dichter und unten der weltmännische Lebemann Anatol — obwohl manche sich das so vorzustellen scheinen.) Aber auch in anderen Werken ist vor allem der Arzt schöpferisch geworden: im „Professor Bernhardi", im „Paracelsus", in der Novelle „Doktor Gräsler, Badearzt". Nicht als ob einem Schriftsteller von starker Kraft der Beobachtung und Einfühlung das Stoffliche an ihnen, das Milieu, ja die Einzelheiten der Gestaltung nicht glücken konnten, auch wenn er nie das Doktordiplom erworben hätte; aber das Hintergründliche daran, die berufliche Physiognomik sozusagen, und die geistigen und menschlichen Charakterzüge konnten nur einem Wissenden gelingen, dessen Liebe seinen bösen Blick geschärft, seinen guten Blick geweitet und der zu alledem zum Humor des lächelnd

Abseitstehenden, resigniert Betrachtsamen hinaufgefunden hat. Wie groß diese Liebe zu dem innerlich aufgegebenen Beruf ist, zeigt sich auch in der auffallenden Tatsache, daß es nur wenige Stücke von Schnitzler gibt, in denen nicht der Gestalt eines Arztes eine wesentliche Rolle zugeteilt wäre und daß unter diesen vielen — von dem ganzen Kollegium im „Professor Bernhardi" vollkommen abgesehen — nur zwei unsympathisch sind: die des Ferdinand Schmidt im „Vermächtnis", der aber an sich eine mißglückte Figur ist, in der Schablone des Theaterintriganten erstarrt, beinahe persönlich animos gezeichnet, nicht nur einer der gütelosen, brutalen Mediziner, denen ihr Beruf nur ein Geschäft ist, sondern nicht einmal das; er wirkt so wenig „ärztlich", daß es beinahe verwunderlich ist, daß Schnitzler ihm nicht lieber einen anderen Beruf zugeteilt hat. (Und ist, nebenbei, so verwandt mit dem Arzt in Saltens „Ernst des Lebens", daß man beinahe versucht wäre, an eine Anregung durch das gleiche Modell zu glauben.) Und dann ist da der verbitterte, tückisch gewordene, hinterhältige Dr. Eckold in der „Stunde des Erkennens" (Komödie der Worte), der so kalt und höhnisch den Ehebruch seiner Frau rächt und diese Rache „genießt" — und der schließlich doch in seiner Kleinheit unterliegt, weil ihm eben das Beste des Arztes fehlt: das Erkennen und Verstehen. Sonst aber ist es eine famose Galerie von gütigen, feinen, liebreichen und seelisch taktvollen Menschenexemplaren, die Schnitzler in seinen Dramen als Berufsgenossen hingestellt hat: von dem liebenswürdigen, wenn auch noch ein wenig blaß und unbestimmt konturierten Dr. Wellner im „Freiwild" und dem mit zwei Strichen glaubhaft gemachten Dr. Bernstein im „Vermächtnis" bis zu dem netten

Dr. Halmschläger der „Letzten Masken“, dem erschütternden Sonderling im „Medardus“, den beiden noblen, schwermütig lebensabgewandten, nur mehr in ihrer Arbeit ruhenden Professoren in der „Gefährtin“ und in „Stunde des Erkennens“ (die einander irgendwie ähnlich sind), den nicht ganz erfreulichen, ein wenig komödiantischen Episodisten in der „Gefährtin“ und wieder dem eitlen, sonoren Doktor in der Erzählung „Der Tod des Junggesellen“ bis zu den ärztlichen Prachtgestalten des wissenden, menschlich warmen, klugen und verstehenden Arztes im „Ruf des Lebens“, des äußerlich unscheinbaren, aber innerlich reichen, verläßlichen, wahrhaften Dr. Mauer im „Weiten Land“, des zartfühlenden, resignierend bescheidenen und doch seines Werts bewußten Dr. Reumann im „Einsamen Weg“ und gar der beiden jüdischen Ärzte im „Weg ins Freie“: des alten Dr. Stauber, zu dem offensichtlich ein berühmter Wiener Internist aus der Oppolzer-Schule Modell gestanden ist: ein milder, weiser, gütiger Gelehrter, reif und abgeklärt, selbstlos und väterlich — am wenigsten vielleicht gegen den eigenen Sohn, der aggressiver ist, zwiespältig, ohne Wohlwollen, zwischen Medizin und Politik schwankend, bitter geworden und doch schließlich zu einer Synthese seines Wesens gelangend. Damit aber ist die Reihe noch nicht erschöpft, auch wenn die absonderlichen Köpfe nicht in Betracht gezogen werden, die der Ärztekomödie „Professor Bernhardi“ soviel Lebendigkeit geben: der junge Dr. Alfred in „Sterben“ zum Beispiel, noch nicht so eingehend gestaltet wie die späteren, mehr plakatiert, aber sehr sympathisch in seiner Sicherheit, Frische und Wärme; sein Namensvetter, der in der „Gefährtin“ eine etwas klägliche Rolle spielt und (es ist bezeichnend) wieder just kein

Arzt sein müßte, er hat gar keine beruflichen Spezialzüge; der Gatte in „Die Toten schweigen“, den ich mir so vorstelle wie den alten Dr. Stauber in jüngeren Jahren; der geschniegelte, weltmännische Professor im „Weg ins Freie“, der dreist zugreifende junge Doktor in „Frau Beate und ihr Sohn“ und dazu noch ein paar unwesentliche Nebenfiguren, die diese stattliche Gilde vervollständigen. Und die drei Hauptfiguren Paracelsus, Bernhardi, Gräsler, von denen im Zusammenhang mit der Betrachtung der Werke gesprochen werden soll.

Daß alle dichterische Gestaltung Abspaltungen des eigenen Ich bedeutet, kann kaum deutlicher werden als durch die Tatsache dieses Reichtums an Menschenexemplaren, die alle dem Berufe angehören, dem der Dichter entsagen mußte. Hier waltet weder Zufall noch Bequemlichkeit der Wahl, sondern Notwendigkeit. Der Arzt Arthur Schnitzler, der in seinem Werke schon durch die ganze Art der Betrachtung, der Seelenenthüllung, der Weltanschauung und sogar oft des besonderen Tons spricht, hat sich zu alledem in einem ganzen Zug von Gestalten exemplifizieren müssen, in denen er sein eigenes unterdrücktes Leben fortlebt. Ja, ich glaube: erst in dem Augenblick, in dem Schnitzlers Arzttum sich in Dichtertum umgesetzt hat und eins mit ihm geworden ist, hat er wirklich schöpferisch werden können. Bis dahin, solange er den Arzt verleugnete und gleichsam vor ihm versteckt schriftstellerte, war er Epigone, hat heineisiert, gegrillparzert, gehebbelt, französelt; dann erst, als er sich selber nicht in Kategorien teilte, sondern als Ganzer seiner selbst bewußt wurde, konnte er der werden, der er ist. Daß diese Selbsterkenntnis mit Erlebnissen zusammenfiel, die ihn wachriefen, Intensität des Gefühls entzündeten

und gleichzeitig die Kraft der Wahrhaftigkeit, des Einstehens für sein Ich und die Erfahrung der Wertlosigkeit jeder Pose vor sich und anderen, den Mut, sich zu bekennen, — und ebenso, daß er gerade zu jener Zeit die Freunde und Gefährten fand, deren Umgang für ihn gleichsam ein geistiges Training bedeutete und dazu jene Kontrolle und das Korrektiv, deren jeder in den Perioden der Selbstausprägung bedarf — das liegt in der Linie des Schicksalmäßigen, die sich in jedem Leben erwählter Menschen zeigt und die nur Kurzsichtige und Leichtfertige mit Zufallsfügungen und blindem Ungefähr verwechseln können. Mehr als das: wo immer sich diese Gesetzmäßigkeit des Erlebens zeigt, das immer wiederkehrende Wunder, daß zur rechten Stunde der rechte Mensch, das rechte Buch, das rechte Ereignis als Hilfe in einer geistigen oder materiellen Not kommt, aus der es kaum mehr Rettung zu geben schien — dort wird man, ohne fehl zu gehen, auf den Wert und das Berufensein des Menschen schließen dürfen, dem dies begegnet. Jedes Leben steht unter einem Plan. Aber er ist nirgends so überwältigend sichtbar wie im Leben der Männer, die zu geistigem Schaffen bestimmt sind. Schnitzler ist sogar darin zu sehr Arzt, um derlei zuzustimmen. Es bleibt trotzdem wahr. Auch für ihn.

WESENSHERKUNFT

Die „Kinderstube" ist in jüngster Zeit ein wichtiges Element in der Beurteilung eines Menschen geworden. Auch in der eines Künstlers. Man vermißt die „gute", empfindet die „schlechte" irgendwie im Betragen, in

der Haltung, im geistigen Ausdruck, in der Gesinnung und im Takt des Wesens. Sicher ist etwas daran. Sicher wird es (jetzt) überschätzt. Im allgemeinen wird die gute oder schlechte Rasse ausschlaggebender sein als die Kinderstube. Und im allgemeinen wird sie sich im persönlichen Habitus des Menschen deutlicher zeigen als in seinem Werk. Ich kenne Maler und Musiker von unbekümmerter Brutalität, die eine windstille, geborgene Treibhausjugend hinter sich haben, und Ästheten von subtilster Empfindlichkeit, denen der Sturm gehörig um die Ohren gepfiffen hat und deren Eltern sich mit Erziehungsversuchen nicht viel strapazieren konnten, weil sie sich die Hände schwielig arbeiten mußten. Immerhin: es wird auch innerhalb des Schöpferischen zumeist irgendein verräterischer Moment kommen, ein Defekt oder eine Köstlichkeit, durch die unfehlbar auf die ersten Lebensjahre und auf den Ton des Vaterhauses zu schließen ist. Auch wer, ohne ihn selbst zu kennen, Arthur Schnitzlers Werk liebt, wird unweigerlich die Empfindung haben, daß hier einer zum Meister geworden ist, der als Kind behütet und gehätschelt worden ist, aber all die fürsorgliche Liebe nur bis zur Epidermis an sich heranließ, nicht in sein Inneres, und dabei vielleicht mit Sehnsucht nach dem schönen Straßenkot, in dem die johlenden Gassenjungen stapfen. Man spürt diese seidene Jugend in vielen Verwöhntheiten und Wehleidigkeiten seiner Dichtung, in dem Widerwillen vor jedem groben Wort, in dem ganzen gesellschaftlichen Ton des patrizischen Bürgerhauses.

Nein, nicht in dem ganzen Ton; denn der kommt noch anderswo her. Die „eigentliche“ Kinderstube des Künstlers Arthur Schnitzler stand vielleicht gar nicht in seinem Elternheim. Sondern am Michaelerplatz.

Es war das alte Burgtheater. Weniger das der klassischen Dramen, das in den goldenen Glocken der Stimme Charlotte Wolters tönte, durch das die schwarzen Flammen Emmerich Roberts schlugen; man mag es irgendwie in Schnitzlers Versstücken nachklingen spüren, aber die Sprache dieser Stücke ist doch schon eine andere, nervöser in ihrer Pracht, vielfältiger gegliedert, weniger robust, kainzischer in ihrer Musik. Aber aus dem Gesellschaftsstück des alten Burgtheaters kommt Schnitzlers Prosadialog, und nur wer jenes Theaterspiel und die Darsteller jener Zeit kennt, hat das rechte Ohr und das rechte Verstehen für den Ton dieser Dramen, in dem soviel vom Ton des Burgtheaters weiterschwingt; von diesem natürlichen und doch sehr exklusiven, geflissentlich ungezwungenen und doch sehr selbstkontrollierten, anmutig geistreichen und dabei durchaus bewußten und auf die gebildete Zuhörerschaft bedachten Ton, der alles unziemlich Derbe vermied, auch in der Leidenschaft noch gesittet blieb, selbst in der Darstellung des Volkstümlichen weltenfern von allem proletarischen und plebejischen war und bei aller gewinnenden Einfachheit und Wärme etwas vom Inkognito fürstlicher Persönlichkeiten hatte. Das war vor allem der Ton zweier großer Schauspieler, deren Art offenbar von bestimmendem Einfluß auf Schnitzlers Schaffen geblieben ist; so stark, daß er mir kürzlich gestand, während der Arbeit an einem neuen Stück immer wieder die Stimme Adolf Sonnenthals zu hören; so stark, daß man in vielen seiner Szenen das schwingende Tremolo, den noblen, süßen Troubadourklang von Ernst Hartmanns erotisch vibrierendem Bariton zu vernehmen, das liebkosende Flattern seiner weißen, schlanken Hände zu sehen meint, die immer wie über

weiche Stoffe zu gleiten, über zarte Wangen zu streicheln schienen. Der eine der liebreiche „bürgerliche Vater" in der hinreißenden Wärme seiner immer ganz hingegebenen, immer gleich überströmenden Seele, in der Wahrheit seines Lachens und Weinens, der locker sitzenden Träne, in der hallenden, goldbraunen, zärtlichen, tiefen Stimme, in deren Stockschnupfenklang eine Welt von Empfindung, Gemüt und adeliger Menschlichkeit lag; Vollklang einer Sprache wie Tempelgesang, die trotz der kleinen Gewohnheiten schluckender und gluckender Zwischentöne und der immer in ihr schwingenden Rührung eine Verkündigung alles Liebenswerten und menschlich Auserlesenen war, einer milden, reifen Weisheit und einer Vornehmheit, die selbst im schlichten Gewande eines Fuhrmanns oder Geigers oder Sträflings, bei aller Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, doch die Empfindung gab: einer, der etwas Höheres war; der aber in Konversationsrollen, bis in die Kleidung, tatsächlich das Vorbild des höfischen Adels bedeutete, der von diesem ehemaligen jüdischen Schneidergesellen die Allüren der wahren Nobilité lernte und die niemals auch nur ein derbes Wort, geschweige denn ein laszives, ausgesprochen hätte. Das Wort „Hure" hätte Sonnenthal nicht über die Lippen gebracht; einfach nicht über die Lippen. (Hartmann ebensowenig.) Und die wundervolle Arbeit seiner Gestaltung, die ihn bis zum Lear und zum Faust führte, machte in ihrer gründlichen Durchbildung jedes Zuges alles zur Meisterlichkeit. Er war ein einziges großes Herz, eine von Zartheit und Wärme schwellende Seele. Der ‚père noble' des Burgtheaters, dessen ‚fils noble' Arthur Schnitzler als Dichter geworden ist.

Und gleichsam der Bruder jenes anderen: Ernst Hartmann, der so sehr immer Edelmann und Amoroso

war, daß man ihm nicht einmal das Kleid des Arbeiters geglaubt hätte: er konnte schlimmstenfalls ein verarmter Marquis sein, niemals ein Mann aus dem Volk. Selbst wenn er heftig wurde, war er so melodiös, wie wenn ein anderer Liebesworte hauchte; und sein Werben und Erobern, ein wenig affektiert und geziert, aber voll chevaleresker Sinnlichkeit und süßer Serenadenhaftigkeit, war unwiderstehlich. Der ‚homme à femme' in seiner Vollendung und in seiner bezwingendsten Erscheinung; geistreich, graziös ohne Leichtfertigkeit, mit einem Kopf, der im Alter immer goethegleicher wurde, auf einem kräftigen und zugleich anmutvoll beherrschten Körper, mit einer Stimme, in der es wie balzender Mandolinenklang bebte, die Verführung in männlicher Gestalt. Heute würde er vielleicht (auch weil es kaum Stücke für seine Art gäbe) unerträglich wirken; ja, es hat eine Übergangszeit gegeben, in der er es uns auch damals war, die Zeit, in der er sich nicht entschließen konnte zu altern (was er dann in so herrlicher Reife und Schönheit vermocht hat) und in der er krampfhaft jung war, arienhaft im Sprechen, überladen, verschnörkelt, alles in Arabesken verornamentierend. Unausstehlich. Aber bis dahin war er bezaubernd. Und der unvergeßliche Ton siegreicher Erotik, die Koloraturen seiner Liebeserklärungen, die Fleurettkunst seiner Repliken: von alledem klingt in Schnitzlers ersten Werken viel mit. Von diesem Ton. Nicht von diesem Wesen. Und es ist bemerkenswert, daß es gerade ein Stück von Schnitzler war („Das Vermächtnis"), in dem Ernst Hartmann, der sich gegen den Dichter und vor allem gegen die ihm zugemutete Rolle sträubte, zum erstenmal ins „ältere Fach" überging und eine unerhörte Leistung voll Lebenswahrheit, Ironie und Geist vollbrachte. Und

daß er dann später, als alter Herzog von Valois im „Medardus“, einen Gipfel seiner Kunst fand, ergreifend und von königlicher Würde wie nie zuvor; und menschlich wahr, wie nie zuvor.

Daß gerade diese beiden Schauspieler, die so bestimmend auf Schnitzler einwirkten, heftige Gegner seines Wesens und Jahre hindurch Leugner seiner Begabung waren, um dann schließlich gerade in seinen Werken unvergeßliche Gestalten hinzustellen und Triumphe zu erleben — das ist so wunderlich, daß es wie eine hinterher pointierte Anekdote anmutet.

Es ist trotz alledem wahr. Mit Sonnenthal, der in einem Brief an Schnitzlers Vater dem Jüngling jegliches Talent absprach und dringend vor der Dichterlaufbahn abriet, ist es zuerst so ergangen: sein alter Weiring in der „Liebelei“ hat an jedes Herz gegriffen, sein erschütternd gütig verstehender Ton klingt mir heute noch im Ohr, und selbst Alexander Girardi, der viel Bodenständigere, hat den alten Wiener Geiger nicht zu solch echter, gleich einem Waldmüllerporträt lebendiger und einzigartiger Menschlichkeit und glaubhafter Wiener Erscheinung bringen können, wie der alte Meister des Burgtheaters, den man (ebenso wie Hartmann) nur mit Mühe dazu bringen konnte, seinen Widerwillen gegen die Wirklichkeitstreue und die Unmoral (wirklich und wahrhaftig: die Unmoral!) des Stückes und der Figur zu überwinden und die Rolle zu spielen. Es ist schon kurios. Wie kurz ist es her, daß „Verhältnisse“, „Illegitimität“, uneheliche Kinder auf der Bühne des Burgtheaters nicht geduldet wurden! Noch kürzer, seit ein Stück abgelehnt wurde, weil die zulässige Zahl an natürlichen Söhnen in dieser Saison schon überschritten war …

In Gesinnung, Weltbetrachtung und Menschlichkeit dieser Stücke ist ja Schnitzler gewiß kein „Jünger“ jenes alten Burgtheaters; für die Komtessen von damals waren sie verpönt, und es hat ja wirklich eine Zeit gegeben (nach dem „Grünen Kakadu“), in der er wirklich aus diesem Hause verbannt war; seine Werke wurden jahrelang nicht gespielt. Wovon in anderem Zusammenhang zu erzählen sein wird. Immerhin: er war einer von jenen, durch die das Burgtheater revolutioniert worden ist. So wenig revolutionär seine Stücke anmuten: sie sind es doch. Man vergißt es nur; durch ihren vornehmen Ton, durch die Ruhe ihrer Haltung. Aber der „Geist des Burgtheaters“ hat erst (Max Burckhard habe Dank!) erneuert werden müssen, um den Geist der Zeit einzulassen. Im alten Hause, in der Glasglockenluft, der abgeschiedenen höfischen Konvention mußte die Freiheit, der Mut zur Menschlichkeit, das Auflehnen gegen den Zwang einer überlebten Gesittung (die nur selten mit wahrer Sittlichkeit zu schaffen hat) aufrührerisch wirken. Und, täuschen wir uns nicht, selbst heute wäre für Schnitzler die rechte Formel: ein Dichter für die freie Volksbühne, der nur im Burgtheater richtig aufgeführt werden kann.

Es ist aber nicht gerade ausschließlich dieses „alte Burgtheater“ selbst, wie es in Sonnenthal und Hartmann verkörpert war, das so entscheidend für den Ton der ersten Werke Schnitzlers und irgendwie auch für die Linie seiner Entwicklung war. Nebenbei gesagt, weit mehr als das „neue“ Burgtheater: hier haben ihn gewiß einzelne Darsteller angeregt und die Konzeption mancher Gestalt beeinflußt; vor allem war es Josef

Kainz in seiner funkelnden Geistigkeit, der stählernen Energie und der nervösen Gestrafftheit seines prinzlichen Wesens und dem sausenden Rhythmus seiner prachtvoll musizierten und sinndurchleuchtenden Sprache, der, einfach unvergeßlich, den Amadeus Adams im „Zwischenspiel" in seiner problematischen Menschlichkeit und Künstlerschaft glaubhaft zu Ende gedichtet hat, nachdem er zwei nicht von vornherein für ihn gedachte Rollen, den Paracelsus und den Henri im „Kakadu", in unvergleichlicher Kraft zu einer selbst vom Dichter nicht durchaus geahnten Höhe hinaufgerissen hatte; und an dessen adelige, hochmütig prächtige Natur, der man Geist, Genie und fürstliche Gesinnung wie keiner anderen glaubte, hat Schnitzler sicherlich gleich bei zwei Rollen desselben Stückes gedacht, beim Herzog Bentivoglio und beim Filippo Loschi im „Schleier der Beatrice", unschlüssig, welche von beiden Gestalten von Kainz verkörpert werden sollte. Er wäre in jeder von ihnen wundervoll und einzig gewesen. Aber er hat keine von beiden gespielt; zu den vielen Unbegreiflichkeiten des Burgtheaterleiters, Paul Schlenther, kam die doppelte der ärgerlichen Behandlung Kainzens (der weder Regisseur werden, noch gerade die Rollen spielen durfte, die er am heftigsten ersehnte) und die Ablehnung des „Schleiers der Beatrice", vielleicht nicht des vollkommensten, aber wohl des reichsten, wertvollsten und vielsagendsten Dramas, das Schnitzler geschrieben hatte ... (Eine Unbegreiflichkeit, die erst jetzt gutgemacht werden soll; falls die Materialnot der Zeit es zuläßt.)

Aber weder Kainz noch das neue Burgtheater konnten dem gereiften Dichter bedeuten, was das alte dem Jüngling und seiner Entwicklung war. Und nicht nur

gerade das Burgtheater, das man in dem patrizischen Ton der Schnitzlerschen Dramen, in dem Stück „Theater", das ihre äußere Ordnung bedingt, in dem manchmal fühlbaren „Makartbukett" spürt, das wie ein verstaubter Schmuck wirkt, der keiner ist — nicht nur dieses alte Burgtheater, sondern die ganze Atmosphäre der Zeit, die in jenem Hause am deutlichsten fühlbar war —, der Zeit einer sonderbaren Schöndichterei, deren wichtigste Repräsentanten Paul Heyse und Adolf Wilbrandt waren, während Gottfried Keller erst langsam die Herzen eroberte, in der daneben aber Erscheinungen wie Ebers und Dahn möglich waren, ein Richard Voß aber beinahe revolutionär wirkte (was heute wie ein Witz klingt und trotzdem wahr ist . . .). Damals mußten auch die Dichter besonders aussehen: mit breiten, weichen Hüten, Radmänteln, langem Haar und schönem Bart, schwermütigen, großen Augen und einer Geste müder Bedeutsamkeit sind sie fast alle von Lenbach gemalt worden; Wilbrandts anziehend edler Kopf ist ihr Prototyp und sie wirkten durchaus stilvoll in einer Epoche nobler Epigonenhaftigkeit (als wäre nicht erst 1863, ein Jahr nach Schnitzlers Geburt, Friedrich Hebbel gestorben), eines olympischen Selbstgefühls, das gegen Richard Wagners Offenbarung recht wenig olympisch wütete, einer Tapeziererphantasie, die sich selbst in malerischen Genies wie Makart nicht verleugnete (und gegen Arnold Böcklin, den wieder die Literaten besser als die Maler erkannten, ebenso wie die anderen gegen Wagner losging) — einer Epoche, die aber gerade durch Wagner, Böcklin, die Nordländer und Russen voller Sturm, Unrast und Zukunft war, aufgewühlt und wieder zäh beharrend wie jede Übergangszeit. Arthur Schnitzler, der gerade in jenen Jahren zur Welt kam,

steht auch in seiner äußeren Erscheinung, nicht nur in seinem Wesen, zwischen jenen Künstlern und denen unserer Zeit. Heute sehen ja nämlich die jungen Dichter, die man als solche erkennt, wenn man sie nicht mit einem Musiker verwechselt, wieder ganz anders aus; jede Zeit scheint da ihren Typ zu haben. Heute haben sie fast alle asketische Privatdozentengesichter; hagere, glattrasierte, schroffe Züge, scharfblickende, mißtrauische Augen hinter Hornbrillen, heftig vorstehende Nasen und Kinne und den pedantisch verkniffenen Mund, dem man kein Lächeln zutraut. Ihnen gleicht Schnitzler in keinem Zug (geistig auch recht wenig). Schade, daß Lenbach ihn nicht auch gemalt hat; es wäre ein schönes Porträt geworden und doch wieder ganz anders als jene der Münchener Dichterschule; viel heller und freier vor allem, in der merkwürdigen, feinen und verwöhnten Schönheit der Goldtöne dieses Poetenkopfes mit den schlichten, als Locke in die glatte, weiße Stirn fallenden goldbraunen Haaren und dem reichen, gepflegten goldblonden Bart, den tief golden leuchtenden Augen mit ihrem nach innen schauenden Blick, dem gütigen, anmutigen Mund und der edlen Nase — ein ungewöhnlich rein geschnittener Kopf eines Künstlers und Luxusmenschen, von fast mädchenhafter Zartheit der Linien und Farben des Fleisches und so einprägsam und anziehend in seiner vergeistigten Vornehmheit, daß man die etwas gedrungene und kaum mittelgroße Gestalt in der lässigen Energie und Anmut ihrer Bewegungen kaum auffällig bemerkt. Arthur Schnitzler ist, auch wenn ihn die jungen Mädchen von heute (sei es in irgendeinem Mißverstehen oder in einem zeitgemäßen Zugutverstehen) wie kaum einen anderen neben Peter Altenberg lesen, nichts weniger als ein Mädchendichter;

aber ich kann mir vorstellen, daß junge Mädchen sich „ihren" Dichter nicht anders träumen könnten als mit solchen Zügen.

Daß Arthur Schnitzler von jeher so „gut aussah", ist ihm übrigens in seiner Jugend sehr verdacht worden. Man denke: ein junger Arzt mit wenig Praxis, aber mit kostspieligen Gewohnheiten, den man viel in Gesellschaften traf, der elegante Kleider und kostbare Krawatten auffallend schön zu tragen wußte und der dazu noch die Anmaßung hatte, ein Dichter sein zu wollen, obendrein ein „moderner", will sagen unzüchtiger (die Begriffe waren damals identisch), nicht vielleicht ein sanfter Mosenthal- oder Weilenepigone — das war offenbar Unfug, und man war entschlossen, diesen Unfug keineswegs zu dulden. Man war sogar ziemlich lange Zeit hindurch dazu entschlossen; nicht eben so lange wie bei Bruckner, Mahler, Klimt und gar bei Schönberg, bei dem dieser Zustand in Wien heute noch andauert, während die ganze Welt draußen ihn als eine der stärksten Wichtigkeiten dieser Gegenwart empfindet und sich mit ihm auseinandersetzt. So lange hat es bei Schnitzler nicht gedauert, der ja auch das viel reichere Naturell ist und dessen Revolutionäres durch die stille, weltmännische Ironie und die aller Rauflust fremde Zurückhaltung seines Wesens verhüllt wird; und auch zum Märtyrer hat er wenig Talent und Neigung. Immerhin aber lange genug. Wobei es fraglich ist, ob seine Kraft durch längere Widerstände gesteigert oder ob er, wie es manchem Schwächeren erging, zermürbt und an sich irre geworden wäre. Ich glaube: keines von beiden, denn er gehört zu jenen, denen von außenher nicht viel geschehen kann. Hemmungen und Feindschaften haben ihn nicht trotzig gemacht, der Erfolg hat ihn nicht verdorben — von

allen Künstlern unter uns hat er die schönste Haltung, ist am stetigsten und doch nie beschwichtigt seinen Weg gegangen.

AUS JUNGEN JAHREN

Arthur Schnitzlers Anfänge und seine Entwicklung... das sollte ich schön historisch und psychologisch der Reihe nach erzählen. Und kann es nicht: so stark überflutet mich die Erinnerung an junge Zeiten und so wechselvoll schieben sich Bilder auf Bilder durcheinander. Ich sehe die Räume noch vor mir, in denen ich Schnitzler vor mehr als dreißig Jahren kennenlernte; sehe in den abgedunkelten, teppichreichen, von schweren Möbeln patrizisch überladenen Zimmern meiner Verwandten eine seltsam aus Börse, Wissenschaft und Kunst gemischte Abendgesellschaft, die gekommen war, um ein Lustspiel des Haussohnes zu hören, in dem Arthur Schnitzler den Liebhaber spielte. Ich weiß nicht mehr, ob er gut gespielt hat; sicherlich hat er Ernst Hartmann kopiert — denn das tat er unbewußt, auch ohne Theater zu spielen. Aber ich entsinne mich noch genau seiner Erscheinung im schmucken lichtblauen Waffenrock des Militärarztes, dessen feines, edel geschnittenes Gesicht mit dem goldblonden Schnurrbart und der melancholischen hellbraunen Stirnlocke sich von dem schwarzen Samtkragen pastellhaft zart abhob; sehe ich ihn lässig flirtend, ein wenig blasiert, ein wenig weltschmerzlich und gar nicht wenig affektiert — und all das wie weggewischt, wenn sein herzliches Knabenlachen (das er heute noch hat) den ganzen Menschen plötzlich hell und jung machte. Von

seinen dichterischen Versuchen aber wußten die wenigsten, und wo man es wußte, wurden die ortsüblichen Scherze über den poetisch dilettierenden jungen Arzt aus guter Familie verübt, der ja schon deshalb kein wirklicher Dichter sein konnte, weil er für die Freuden des Mondänen beinahe so zugänglich war, wie eine Gestalt von Arthur Schnitzler. Aber das konnte man damals freilich noch nicht wissen . . .

Und ich sehe uns alle in dem rauchigen, durchlärmten, mattbeleuchteten Zimmer im Café Griensteidl sitzen; dieses alten, jetzt schon lange verschwundenen Kaffeehauses, das von witzigen Rezensenten, fingerfertigen Satirikern und oberflächlichen Betrachtern aus dem „Reich“ geraume Zeit hindurch als das Wahrzeichen der jungwiener Literatur ausgegeben und belächelt wurde; nicht ohne damit dieser ganzen Literatur das Stigma des Kaffeehausmäßigen aufzubrennen, Größenwahn und gegenseitige Ruhmesversicherung bei recht mangelhaftem oder doch schwächlichem Talent als die Hauptmerkmale ihrer Vertreter zu dekretieren. Es war ein Unwahrzeichen, hatte mit dem Wesen der paar echten Menschen gar nichts zu tun, die sich abends gerne dort trafen und die einander wahrhaftig eher durch schonungslose Sachlichkeit entmutigten als sich durch wechselseitige Lobpreisung emporzuhimmeln. Du lieber Gott, es gibt und gab viele wahrhafte Wiener Dichter, die niemals ein Kaffeehaus betreten haben, andere wieder, denen das willkommene Zerstreuung war, und noch mehr solche, die weder damals noch später Dichter waren und doch allabendlich und auch während mancher Tagesstunden dort zu finden waren, gierig auf eine „Gelegenheit“ der Anbiederung oder gar eine der Verwertung ihrer anspruchsvollen Talentlosigkeiten wartend. Viele haben

sich damals an uns herangedrängt, haben Veröffentlichungen ihrer grausamen Verse durchgesetzt, haben manche durch präpotente Kritik verwirrt — wo sind sie geblieben? Und wieder andere waren da, die sich im Gegensatz zu den „gutsituierten Dilettanten" an unserem Tisch für die wirklichen Dichter hielten und uns alle so sehr verachteten, daß sie jede Gemeinschaft ablehnten. Ich sehe noch die beiden getrennten Lager vor mir; an dem einen Tisch Hermann Bahr, den Rufer der Jugend, den ewig „Morgigen", sprühend vor Leben, Kraft und Übermut, etwas Quartier Latin, etwas Daudet, ganz Hermann Bahr, der Österreicher; den ganz jungen Hugo von Hofmannsthal, der sich damals gern Loris oder Theophil Morren nannte, pagenhaft dantesker Theresianist, altklug und kindlich zugleich, in innerer Fülle leuchtend, von jungem Ruhm angeglüht; Arthur Schnitzler, reifer und ein wenig älter als die anderen, aus inneren Krisen in schönste Klarheit schreitend, seines wahren Wesens eben bewußt werdend, aus feinem Amateurtum zur Sicherheit seiner wachsenden Künstlerschaft ansteigend; Richard Beer-Hofmann, der damals eine Art wienerischer Oscar Wilde war, sein Dichtertum hinter funkelnden Paradoxen und nachklingenden Erkenntnissen maskierend, ein Beispiel, wie man als Künstler leben und sein Dasein mit Schönheit füllen, in Schönheit verwandeln müsse; Felix Salten, der gerade damals mit seiner ungestümen Energie in diese Welt einbrach und alles an sich riß, Arbeit, Menschen, Bücher, um es nicht wieder loszulassen, lernend und ergiebig zugleich, immer wie zum Boxkampf mit dem Leben bereit und immer stark genug, es in die Knie zu brechen; Gustav Schwarzkopf, der kühle, illusionslose, maskenlüftende, der keinem Frühlingszauber und

keinem Jünglingssturm mehr „hineinfiel“, frierend und frostverbreitend vor Klugheit und Nüchternheit und doch sehnsüchtig nach dem Rausch verlangend, der dem ewigen Skeptiker auf immer verwehrt war; Karlweis, der als „arriviert“ beneidete, wienerisch sorglose, mehr frozzelnde als satirische Schwankdichter, daneben, glotzend, matt von tödlichen Liebesgenüssen, Felix Dörmann, der damals noch in verruchten und lasterhaften Tuberosenträumen schwelgte, gerne ein Wiener Baudelaire geworden wäre und jeden erwürgt hätte, der prophezeien gekommen wäre, daß er bei der Operette enden würde; Karl Kraus, pudeljung, medisant, voll artiger Bosheit, alle Schauspieler prachtvoll kopierend, voll parodistisch satirischer Einfälle, immer gern bereit, über unsere ersten Bücher gute Besprechungen zu schreiben, des eigenen Weges noch ungewiß; der zwinkernde, gescheite Dr. Jacques Joachim, dem wir die Gründung und das Zugrundegehen „unserer“ Revue, der „Modernen Rundschau“, verdankten — und noch andere, längstverstorbene darunter. Am Nebentisch aber die wirklichen deutschen Dichter, die damals schon verstorben waren, ohne daß sie's wußten: Fritz Lemmermayer, Franz Christel, Hermann Hango, Joseph Kitir, lauter Hoffnungen der Wiener Lyrik, wo sie am arischesten war — wer weiß heute von ihnen? Und doch ist es eine lustige Tatsache, daß diese Dichter sich weigerten, bei einer gemeinsamen Anthologie mitzutun, mit der ausdrücklichen Motivierung, daß es ihnen widerstrebe, in einem Bande vertreten zu sein, in dem auch Dilettanten wie Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal mit Beiträgen erscheinen würden. Das klingt heute unglaubwürdig (und ist doch wahr). Aber es war ja nicht allzulange nachher, da man Hugo Wolf

wegen Talentlosigkeit aus dem Wiener Konservatorium zu scheiden zwang . . .

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten . . . und ein paar von ihnen müssen noch festgehalten werden; nicht nur, weil ich dem Reiz erliege, all diese kuriosen Erscheinungen wieder aus dem Dunkel zu rufen, sondern weil sie doch irgendwie hierher gehören: Friedrich M. Fels, der wie ein aufgeschwemmter Kurt Aram aussah (und natürlich eigentlich Mayer hieß), halb Boheme, halb Pastor, hoheitsvoll verlumpt, alle tyrannisierend, ohne bei allem Hochtönenden der Rede jemals laut zu werden, alle äußerst streng kritisierend, alle äußerst sorgfältig anpumpend; bis er eines Tages verschwunden war: er hatte es vorgezogen, eine Tochter Joseph Joachims nebst der dazugehörigen Schweizer Villa zu heiraten; Karl Maria Heidt, jung, schön, froh, ein rosenbekränztes Lyrikergemüt, wienerischste âme candide, allzufrüh vom Tode zu Boden geschmettert; die Brüder Robert und Georg Fischer, beide Juristen, der eine scharf, hartnäckig, Gelbsucht in der Seele, der andere zahm, nachgiebig, weich, beide klein, agil und östlich, beide dem mehr oder minder heimlichen Laster schlechten Gedichterzeugens verfallen, beide sehr kritisch und abweisend gegen die anderen; Leo Ebermann, der bald nachher für seine maturantenhafte „Athenerin" zum neuen Grillparzer ernannt wurde, dessen attischer Witz schon mehr Czernowitz und der selber nur ein Winkeladvokaten- und Winkeldichtergemüt war; Julius Kulka, der Theaternarr und enthusiastische Kritiker der Moderne, immer wie betrunken von Begeisterung oder Haß, leuchtend, beredsam, rührend und ein bißchen komisch dabei, auch er jung gestorben; Victor Léon, der früh erfolgreiche, von den meisten als „aufgeführter"

Autor insgeheim respektierte, dafür als „Routinier“ verrufene, agile und virtuose Anpassungsmensch; Wilhelm Stekel, der damals schon sein Sexualleben eifrig der aufhorchenden Jugend enthüllte; Ferry Beraton, der eigentlich Maler war (aber nicht allzu begabt) und dabei auch Schriftsteller sein wollte, ohne es zu können, aber in dem irgendeine alarmierende Energie war, die respektlos in alles Gestrige hineinstieß und etwas Aufrüttelndes hatte; der seltsame Emil Mark, der jetzt irgendwo Stationschef in einer kleinen Stadt ist und der seine Güte und sein Kunstentzücken hinter sacksiedegrober Rüpelei verbarg; — Max Pollandt, der Schauspieler und Episodist, der erste Interpret dieser dichterischen Jugend, der wie eine Kreuzung aus Lewinsky und Max Reinhardt aussah, düster, intrigant, sonor, kein guter Komödiant, aber ein braver und selbstloser Mensch — und noch manches wunderliche Exemplar dazu. Auch mancher, der gleichsam nur auf Gastrollen kam: Torresani zum Beispiel, der klirrende, sprühende, stürmisch lachende, immer wie an der Spitze einer Reiterattacke losbrausende Offizier und Romandichter, eine Freiluftseele, offen, kindlich, von schöner, überschwenglich lauter Kameradschaftlichkeit, ein Prachtkerl, der rechtzeitig davon ist, denn in unserer Zeit wäre er wie ein Verirrter und wie ein Narr gestanden. Oder später dann Peter Altenberg, der damals noch Richard Engländer hieß und dessen Toben und Schwärmen, Paradoxienräusche und scheu fragende Zärtlichkeit noch nicht, wie nach manchen Jahren, derart für die Galerie einer verblüfft belustigten Zahlungsfähigkeit montiert war.

... Es waren doch schöne Tage des Jungseins, des Kraftbewußtseins, des Klarwerdens, der Hingabe.

Mochte auch manche Verworrenheit und Überstiegenheit mitklingen, mochten auch dem überlegen kühlen Betrachter viele dieser ganz im Geist und in der Kunst verstrickten Jünglinge in ihrem Toben gegen verkalkte Gehässigkeit und perfide Sterilität, in ihren Verschwörerreden gegen die Größen von gestern, ihrem Selbstgefühl, das sich vermaß, eine neue Art der Dichtung heraufzuführen und alle Kunst erst von heute an zu datieren, vielleicht komisch, vielleicht sogar aufreizend erscheinen — ich möchte all den „herzlichen Wahn", all die Sehnsucht, all die starke Erwartung, die auch den Kleinsten von allen irgendwie Fülle und Lebensempfindung gab, nicht mit der hochmütigen Klugheit, der alles durchschauenden Gelassenheit der alles Staunens und aller Ehrfurcht entwöhnten Generation nach uns, ja kaum mit der gescheiten Kälte und der nachsichtlosen Exaktheit der Jugend von heute eintauschen, möchte auf nichts Kindisches, Überspanntes, Anmaßendes und noch weniger auf alle Morgenrothoffnungen und alle schwärmerische Auflehnung gegen jede banale Pöbelhaftigkeit und jede unwählerische, undelikate, anmutlose Robustheit verzichten, die all diesen Träumern neuer Schönheit etwas Verbindendes und Vereinsamendes zugleich gab. Denn es ist gar nicht wahr, daß hier gleichsam eine Vereinigung zu gegenseitiger Förderung, zum Einander-Hochloben und Durchsetzen war; es war doch jeder mit sich allein. Was sie einander nahe brachte, war das Frühlingshafte dieser ganzen Zeit, die gemeinsame Empfindung neu anbrechender Lebendigkeiten, eines neuen Willens zur Wahrhaftigkeit und zu einer erlebnisstarken Einfachheit, die nicht aus anderer Literatur, nicht aus fremden Werken, sondern einzig aus der Aufrichtigkeit eigenen Schauens, Fühlens und Erleidens geholt sein sollte;

war auch das Bedürfnis, sich Gleichgesinnten (oder solchen, die man dafür hielt) aufzuschließen, an ihnen und durch sie zur Selbsterkenntnis und zur rechten Einstellung zu kommen, Anregung zu empfangen, Probleme des Lebens und der Kunst zu sehen, die eigenen Fähigkeiten und Grenzen zu messen und zu behaupten und sich Wehleidigkeit abzugewöhnen (wofür gerade diese Tafelrunde die beste Schule war). Heute, rückblickend, sieht man ja manches anders und entdeckt allerlei Merkwürdiges. Vor allem, daß die Lauten, Perorierenden, Programmreden Dröhnenden auch die Unproduktiven waren, von deren Existenz heute niemand mehr weiß. Daß alle jene, die so strenge Kritiker waren, selber aber gerne Lob wollten und es auch empfingen, ihre Leistung schuldig geblieben sind und daß nur die unerbittlich Getadelten, immer wieder Bezweifelten gehalten haben, was jene für sich versprochen hatten. Daß von „wechselseitiger Ruhmesversicherung" gar keine Rede war (am ehesten aber bei denen, die diesen Vorwurf erhoben hatten!); man lese einmal in den Schriften Hermann Bahrs nach, der doch als der Trompeter, Ausrufer, Austrommler der jungen Literatur galt, und sage selbst, wen und wie viele aus dem „Griensteidlkreis" — außer Hofmannsthal — er proklamiert hat. Das alles war es nicht, was uns zusammenhielt. Sondern: daß einer den andern spürte und daß ihm das wohltat. Und dann, daß, abseits von allem Betriebsamen und allem Plakatierenden, damals von den paar erlesenen Menschen unter den vielen, die nicht erlesen, nur jung und drangvoll waren, einfach wundervolle Gespräche geführt wurden. Gespräche, in denen auch das Alltägliche leuchtend wurde; in denen das auffallendste und das geringfügigste Ereignis, der Unfall eines alten Mannes, der

Klatsch über ein Mädchen, das Binden einer Krawatte, der Ton eines Schauspielers, die Farbe einer Wolke über der Minoritenkirche plötzlich Beziehung und Sinn bekam und zu einem Zeichen des Lebens wurde. Vollends, wenn ein kostbarer neuer Vers, ein fragwürdiges Bild, die erbitternd bösartige und dumme Kritik eines der Wiener Kunstnachtwächter (die damals frecher und ahnungsloser als je ihr Amt mißverstanden und mißbrauchten und von denen noch die Rede sein müssen wird), oder gar die Arbeit eines der Freunde die Debatte entzündete. Dann sprühten Gedanken und Erkenntnisse, Geistigkeiten köstlicher Art wurden verschwenderisch und mit der Achtlosigkeit großen inneren Reichtums verstreut, und wer diese Unterhaltungen am Kaffeehaustisch, in denen Hofmannsthal, Schnitzler, Salten, Beer-Hofmann (oftmals von dem phänomenal scharfsinnigen, logisch produktiven outsider Leo Van-Jung sekundiert) mit höchster Grazie und blendender Bravour gleichsam geistig manschettierten, damals festgehalten und in ein Buch gedrängt hätte, könnte sich rühmen, eines der künstlerisch freiesten, anmutvollsten, offenbarendsten Dokumente der modernen Seele aufbewahrt zu haben. Übrigens: in manchen Stücken und Erzählungen aus jener Zeit dürfte dieses oder jenes Wort aufgenadelt worden sein. Und in einem Buch stehen wirklich ein paar dieser Gespräche (und noch mehr solche, die nie stattgefunden haben, aber ebenso hätten gehalten sein können, wie die tatsächlichen, nur noch besser, schärfer, verdichteter): in Schnitzlers „Weg ins Freie", in dem auch manche Menschen dieses Kreises ihr Leben weiterführen, oftmals „richtiger" und ergiebiger, als sie es im Realen vermochten. Es waren wirklich lebendige Stunden.

Arthur Schnitzler selber beteiligte sich eigentlich nur an solchen Gesprächen, und es war eine Lust, mit welcher Fleuretteleganz er seine Klinge führte, wie schlagend seine Pointen, wie geistvoll formuliert seine Gedanken in blitzenden Aphorismen auffunkelten. Sonst aber saß er zumeist nur betrachtsam und amüsiert, oft genug auch ein wenig angewidert dabei, dacht' sich sein Teil und ließ die anderen reden. Er war, damals schon, viel zu sachlich, viel zu programmlos, viel zu wenig „Literat" vor allem, um bei all den tönenden Manifesten und all den Brandreden gegen wirkliche und vermeintliche „Feinde" mitzutun; auch wenn er, und vielleicht mehr als andere, an dem ewigen Zwiespalt zwischen den Alten und den Jungen litt (ohne aber im fatalen Besitz eines „Vaterkomplexes" zu sein, der übrigens mehr Prager Herkunft zu sein scheint) und wenn er auch die unglaublich gehässige Borniertheit und die traditionshütende Feindseligkeit der kritischen Kridatare mit dem immer neuen schmerzlichen Erstaunen des kindlich vertrauensvollen Künstlers empfand, der nichts als wahrhaft sein und geben will und dem die „selbstlose Gemeinheit", das hinterrücks Überfallende und die vulgär beschimpfende oder perfid verdächtigende Verständnislosigkeit dieser verbittert gealterten, nur durch die eigene Überhebung legitimierten geistigen Berufsmörder, Wechselfälscher und Kindesabtreiber immer wieder etwas bis zur Fassungslosigkeit Unbegreifliches bleibt. Sicher, daß Schnitzler anfangs, weniger noch aus perönlicher Empfindlichkeit (die ihm gewiß nicht fremd war) als aus dem Schmerz jedes reinen Menschen über jede Niedrigkeit, unter diesen Verunglimpfungen und diesen verständnislosen, ja oft das vorhandene Verständnis gehässig verleugnenden Schmähungen

gelitten hat; niemals aber, um es gleich hier zu sagen, unter redlicher kritischer Gegnerschaft, weil er immer selber sein schärfster und unbarmherzigster Kritiker, weil er viel zu sachlich war und vor allem seine Arbeit zu ernst nahm, um nicht zu jeder künstlerischen Auseinandersetzung bereit zu sein; wobei er, darin seinem Professor Bernhardi ähnlich, einen fast ärgerlichen Drang nach Objektivität und Gerechtigkeit hat und innerlich allzurasch bereit ist, Einwendungen recht zugeben. Später aber hat er nicht mehr gelitten und ist gegen all die Widerlichkeiten des öffentlichen Kunstbetriebs und seiner journalistischen Spiegelungen unverwundbar geworden. Nicht aus Hochmut. Oder: vielleicht auch aus Hochmut; er mußte schließlich wissen, was er und was die andern wert waren. Aber nicht, weil er sich „erhaben" fühlte und sich zu hoch einschätzte. Keiner ist demutvoller als er vor aller Größe, keiner unerbittlicher, sich selber das Letzte abzufordern.

So ist er geblieben, und so war er damals in den Zeiten des Suchens nach eigenem Ausdruck, in denen der „Dilettant" zum Dichter wurde und in denen das aufströmende Hochgefühl des Selbstbewußtwerdens bei so Vielen recht kuriose Äußerungen findet, verstimmend für alle, die vom inneren Leben des produktiven Menschen nichts ahnen. Bei Schnitzler nicht. Er war von jeher viel zu sehr auf Distanz bedacht, viel zu stolz und zurückhaltend, um irgendwen mit seinen Angelegenheiten zu behelligen und am wenigsten mit den ihm wichtigsten. Seelisches Schamgefühl und die Übersensibilität eines Geschmacks, die alles Nahekommen und Nahekommenlassen irgendwie als vulgär, aufdringlich und mauvais genre empfindet, waren von je entscheidende Elemente seines Wesens. (Und nebenbei die Schuld an einer reservierten, abstandhaltenden,

wenn auch liebenswürdigen Kühle, die sicherlich sehr aristokratisch ist und die ihn sicherlich um manches gebracht hat.) Die paar Winter, die er im Freundeskreis des Café Griensteidl verlebt hat, haben all das zweifellos noch gesteigert. Die vier, fünf erlesenen Künstler unter ihnen, mit denen Schnitzler engeren Umgang hatte, waren alle von der gleichen Art: das Verhältnis Julian Fichtners zu Stephan von Sala (im „Einsamen Weg") kennzeichnet ihre Beziehung. Lauter Menschen, die vor großen Worten und lärmenden Gefühlen Abscheu hatten, die lieber kalt als banal scheinen wollten, denen Freundschaft nicht gegenseitiges Aufgeschlossensein, selbstlose Hingabe, leidenschaftliche Anteilnahme am andern bedeuten sollte (selbst wenn sie heimlich wirklich empfunden wurde), sondern nur der Verkehr wählerischer Leute, die einander nicht nervös machen. Gewiß, im Grunde ist jeder einsam, bleibt dem andern fremd, kann keinen ganz kennen, und die schmerzliche Empfindung der Unzulänglichkeit und der Unsicherheit jeglicher menschlichen Beziehung ist einer der ergreifendsten Grundakkorde Schnitzlerscher Dichtung. Und es ist nicht unbegreiflich, daß gerade junge Künstler diese Begrenzungen im Justament eines hochmütigen und insgeheim sehr verwundbaren Selbstgefühls noch verschärfen, die Distanz überbetonen, ein Zeremoniell des unbanalen, ungewöhnlichen, vergeistigenden, ja preziösen Tons einführen, das damals wohl auch öfters ins Spielerische übergegangen sein mag. Alles „Erstgradige" war verpönt, der Gemeinplatz gemieden, das alltägliche Gespräch zu blitzender, wählerischer Dialektik sublimiert. Oder vielmehr, da in alledem nicht etwa eine namenlose Affektation und ein gewolltes geistiges Dandytum gesehen werden darf: der Zug zum

Auserlesenen, zum exquisiten Ausdruck, der Haß der Phrase, das Leiden unter selbstgefälliger Trivialität war dieser Jugend gemeinsam und durchaus natürlich; aber all dies wurde durch den Flaubertzug, durch den Willen zu Selbstzucht und Selbsterziehung und dann noch im Verkehr durch überwache eigene und gegenseitige Kontrolle, wohl auch durch das Abschreckende der ringsum perorierenden und deklamierenden Manifestredner und sicherlich unter der Faszination der wesensverwandten, blendend verführerischen Erscheinung Oscar Wildes ungemessen gesteigert. Es war sicherlich eine gute Schule und mehr als bloß eine des künstlerischen Umgangstons. Aber ebenso sicherlich gehörte Kraft und die Selbstbehauptung der Natürlichkeit dazu, um sich nicht an die Reize des Ästhetenspiels zu verlieren und in unerträglich dürrer Manieriertheit zu erstarren. (Wie es manchem ergangen ist.) Für Schnitzler war es keine Gefahr. Und vielleicht war es künstlerisch der Sinn dieser schönen und reichen Zeiten, daß er damals seine besondere Ausprägung, die anmutvolle Exklusivität und Vornehmheit des Ausdrucks fand, der, vom damaligen Burgtheater befruchtet, vom Österreichertum bedingt, vom literarischen Ton jener Zeit ausgehend und gleichzeitig ihm entfliehend, als spezifisch „schnitzlerisch" eine unvergeßlich bezaubernde Einzigartigkeit bedeutet.

AUFTAKT: ANATOL

In dieser Zeit, ungefähr um 1890, ist der Dichter Arthur Schnitzler zur Welt gekommen, der Amateur verabschiedet worden. Die „Anatol"-Serie entstand;

umfangreicher, als sie jetzt vorliegt, ohne daß das Weggefallene zu beklagen wäre (im Gegenteil: für mein Gefühl sind noch zwei Anatol-Einakter zu viel da: „Denksteine“ und „Anatols Hochzeitsmorgen“). Einzelne dieser Akte, auch der später weggelassene, sind damals in verschiedenen modernen Revuen erschienen; einzelne sind bald gespielt worden: das erste „Die Frage nach dem Schicksal“ in einer Berliner Privatgesellschaft und in einer Besetzung mit damals jungen Schauspielern, die heute ein Kuriosum ist: mit Emanuel Reicher, Josef Jarno und Fräulein Else Wertheim, die seither Leo Slezaks Gattin geworden ist. Jarno, dem man das Durchdringen Strindbergs in Österreich dankt, ist mit Mut auch für Schnitzler eingestanden und hat nicht nur die allererste Aufführung eines Schnitzlerschen Stücks, des „Abschiedssouper“, (wenn auch nur im Ischler Sommertheater) zuwege gebracht; er hat auch weiterhin auf seiner Bühne die Anatolstücke (und später anderes) aufgeführt. Aber für das Buch war ebensowenig ein Verleger aufzutreiben, wie für das bald nachher geschriebene Schauspiel, das „Märchen“; ein Verlagshaus nach dem andern wies diese deliziös geistreichen, gewichtlos amüsanten Szenen zurück, und Schnitzler mußte sich schließlich dazu bequemen, den „Anatol“ beim Bibliographischen Bureau in Leipzig, das „Märchen“ bei Pierson in Dresden auf eigene Kosten erscheinen zu lassen.

Das mutet heute gewiß sonderbar an; noch sonderbarer vielleicht, daß diese kleinen, melancholisch heiteren Akte damals als unerhört frech und unsittlich anstößig provoziert haben (wenn auch jene am ärgsten zeterten, die den „Anatol“ insgeheim mit wahrer Chambre separée-Wonne lasen). Wieder zeigt es sich, wie rasch alles an einem Werk vergessen wird, was

zuerst als neu, kühn oder aufreizend befremdet hat, und: wie ungerecht das eigentlich ist. Jetzt genießt man nur den Charme, die Leichtigkeit, den funkelnden Geist dieser Dialoge und rechnet dem Dichter die Kämpfe gar nicht mehr an, die er mit der Borniertheit, der Konvention, der Barchentmoral, der kritischen Sittenpolizei und auch der gemeinen Mißgunst auszutragen hatte. Bloß weil einer gekommen war, der es wagte, in seinem eigenen Tonfall zu reden, vieles zu sagen, was sich den robusten Sinnen der meisten andern bisher nicht formulieren wollte und manches Gewagte, Freie und Aufrichtige, das, wenn es schon einer auszusprechen sich unterstanden hätte, keiner so reizvoll, so sprühend, lebensvoll und faszinierend geistreich vermocht hätte wie der junge Dichter, der mit einem artistisch so vollkommenen Werk debütiert hatte. (In der Musik war es ja ebenso: wie absurd sind Strauß und Mahler mißverstanden worden; wie vertraut wirken sie jetzt.)

Es war wirklich Schnitzlers eigenster Tonfall in diesen Anatolszenen, und war es zum erstenmal. Die letzten Jahre waren für seine Entwicklung entscheidend gewesen: alles stand in ihm bereit, und ein Erlebnis mit einer Frau, die bestimmend in sein Leben trat, kam hinzu. Es hat ihn für sein eigenes dichterisches Wesen hellsichtig gemacht; er fühlte mit einem Male, wie spielerisch jede Nachahmung, wie kokett und affektiert, vor allem aber wie unwahr alle bloß erfundene und nicht erlebte Kunst sei. Fortan weiß er nur eine Wahrheit: nichts zu erfinden, was er nicht erlebt hat, aber auch, vor keiner Erkenntnis und vor keinem Bekenntnis seiner selbst und jener Menschen zurückzuscheuen, deren Gestaltung ihn reizte (auch wenn es erdichtete Menschen waren). Er hatte plötzlich sehen,

den Reichtum der Welt, die Fülle des Lebens empfinden gelernt. Und es ist nicht verwunderlich, daß es ihn zunächst lockte, seine unmittelbarste Erfahrung dichterisch festzuhalten: die Beglückungen und die Schmerzlichkeiten der Liebe, die Zweifel, die Eifersucht auf Vergangenes, Gegenwärtiges und Kommendes, die Qualen über Unwiderruflichkeiten des Geschehens in früheren Jahren, die zitternde Angst vor der Zukunft und ihren schönen oder kläglichen Möglichkeiten, die Sehnsucht nach Dauer und Ewigkeit des Gefühls und die höhnische Gewißheit des Vergänglichen, das Rätsel, immer wieder zum erstenmal zu lieben, in jeder wieder die einzig Geliebte zu sehen, die Skepsis vor der Treue, die tausend kleinen und großen Eitelkeiten, Wichtigkeiten, Armseligkeiten, Herrlichkeiten im Erleben der höchsten Wonnen und die Schauer vor dem Tode im höchsten Lebensgenuß — all die Entzückungen und Peinigungen, die der Mann durchlebt und durchleidet, der eine Frau liebt. In ihrer Gestaltung ist Arthur Schnitzler der subtilste Ergründer der männlichen Psyche, und die ihn feminin schelten, mögen erwägen, ob er nicht geradezu der Dichter der Männlichkeit ist; freilich zunächst nur der Männlichkeit in Beziehung auf das Weib. Er ist nicht bei diesen Problemen stehengeblieben, hat ihren Umkreis geweitet, ist in höhere Geistigkeiten gelangt als die meisten Dramatiker und Erzähler der Zeit. Aber zunächst war es ihm „das“ Erlebnis. Man spürt es in der scheinbar lässigen, weltmännischen Eleganz des „Anatol“, wird von dem zornigen Weh, das die Auseinandersetzungen im „Märchen“ durchglüht und dem leidvollen Kampf des Helden, der nicht seiner Einsicht gemäß zu leben vermag und am Übermaß seiner Qual, am Nichtüberwindenkönnen seines vorurteilsvollen

Gefühls scheitert, heiß überfallen und erlebt dann in der „Liebelei“, die gleich einem schönen, traurigen Volkslied ans Herz greift, die tiefe Wehmut über die Fremdheit der Menschen, die einander die Nächsten sein sollten und einander nicht kennen, und in denen das gleiche Erleben so anders aufblüht: als flüchtiges Abenteuer in dem einen, als Inhalt des ganzen Seins für den andern; der eine stirbt, weil er nicht wußte, wo sein wahres Glück wohnte, die andere, weil ihr ohne dieses wahre (und doch vielleicht nur eingebildete) Glück das Leben nichts zu geben hat ...

INTERMEZZO VOM STOFFKREIS

Da ich von diesen ersten Werken und ihren ersten Schicksalen zu sprechen habe, drängen sich ein paar vorwegnehmende Bemerkungen über diese Schnitzlerschen Stofflichkeiten auf. Ich würde mir Erörterungen dieser Art ersparen, wenn sie sich nur gegen dumme Kritiken von damals zu wenden hätten. Aber gescheite Kritiken von heute nötigen dazu. Besonders solche über die letzten „Anatol“-Aufführungen in Berlin, die beinahe so seltsam wirken wie jene über Schnitzlers „Komödie der Worte“ und „Die Schwestern“. Damals hat man den Weltkrieg als Konkurrenten gegen den Dichter (und gegen manchen andern) aufgestellt, hat die Gestalten und die dramatischen Probleme fortwährend an den schauerlichen Geschehnissen der Frontkämpfe gemessen — wobei jeder Shakespeare zu kurz gekommen wäre — und hat es

oberflächlich gefunden, von Liebe, Ehe und seelischen Konflikten anderer als heroischer Art zu sprechen, während draußen die Bomben splitterten. Die Bomben haben zu splittern aufgehört, und immer noch sind Liebe, Ehe und Konflikte der Seele wichtig und wesenhaft. Aber ob es auch die Gestalten immer noch sind, an denen all dies gezeigt wird? Das ist der Grundton der Einwände, die jetzt gemacht werden. Manche von ihnen sind indiskutabel; besonders dann, wenn sie gleichsam unter der Supposition gemacht werden, als hätte der Krieg mit allen Wesen solcher Art endgültig aufgeräumt; nicht nur in unserer Wertung, sondern auch in ihrer Existenz. Sie sind wohl noch da; wenn auch weniger häufig und weniger sichtbar als früher; aber ich finde die heftige Mahnung, man möge uns mit der liebevollen Vorführung dieser Nichtstuer in Frieden lassen, die nichts leisten, nur Ansprüche an das Leben stellen und keinen andern Gedanken als den an Frauen und Liebesstunden haben, nicht nur deshalb töricht, weil diese Art von Lebensartisten (die doch keine Lebenskünstler sind) doch nicht ausgestorben ist, sondern vor allem, weil ihre Gestaltung nicht als eine der Gegenwart zu nehmen ist, sondern als ein Dokument: das Aufzeigen eines Lebensausschnitts vor dreißig und zwanzig Jahren — und als solches Dokument, von wählerischster Dichterhand aufgezeichnet, hat es und behält es Geltung. (Man wünscht sich ja auch die Wertherzeit nicht zurück. Aber Goethes Werther bleibt . . .) Anders steht es mit Einwänden im einzelnen, die aber auch zumeist schief sind; wenn es als eine Cochonnerie bezeichnet wird, daß Anatol sich in der Nacht vor seiner Hochzeit ein Mädel in sein Zimmer mitnimmt, so ist das in anderem als in dem gemeinten Sinn wahr: es ist eine, zu heiraten, wenn man nachts

zuvor eine andere lieben kann, und so zu heiraten, daß diese andere Aussicht hat, nicht zum letztenmal Anatols Geliebte zu sein. (Abgesehen davon, daß Anatol kaum so heiraten dürfte.) Aber das sind unwesentliche Einzelheiten gegenüber dem ganzen Fragenkomplex, der hier zunächst zu erörtern ist.

Es ist oft und im negativen Sinn auf die Enge des Stofflichen und der Problemstellung bei Schnitzler hingewiesen worden; auf die Begrenztheit des gesellschaftlichen Segments, das er schildert, auf die Ausschließlichkeit einer Erotik aus der Tennisperspektive, ja sogar auf die Einseitigkeit der gedanklichen Komplexe. Ich möchte es versuchen, diese Vorwürfe dort, wo ich sie nicht zu widerlegen vermag (und bei vielen hoffe ich das zu können), auf ihr richtiges Maß zurückzuführen, vor allem aber, die rechte Einstellung zu diesen Dingen und zu der Besonderheit ihres Gestalters zu finden.

Reißen wir zunächst die Etiketten ab. Nicht nur weil sie unrichtig sind. Sondern weil sie Wichtiges überklebt haben, das nicht bemerkt worden ist. Sofern die Herren Registratoren sich's nicht noch leichter gemacht haben, indem sie einfach alles ausschalten, was nicht in ihren Kalkül paßt. Ein Beispiel für viele: ein Flachkopf hat eine Broschüre über Schnitzler geschrieben, hat ihn ordnungsmäßig mit den üblichen Aufschriften versehen, „Dichter des süßen Mädels", „melancholischer Erotiker", „Tod und Liebe" und so. Man kennt sie ja. Aber nun kommt der „Professor Bernhardi", der in keine dieser Rubriken einzuordnen geht (auch wenn er ein Grundmotiv der Schnitzlerschen Dichtung gestaltet). Man sollte glauben, daß jetzt eine Auseinandersetzung mit dem

andersartigen Problem nötig wäre, zum mindesten aber die Feststellung, daß hier der bisherige Motivenkreis erweitert worden ist. Was aber tut der Autor? Er erspart sich beides, indem er entschlossen und bündig erklärt: der „Professor Bernhardi“ ist nicht Schnitzlerisch, gehört also nicht hierher. Hieße das Heftchen „Die Erotik bei Schnitzler“ oder ähnlich, dann könnte man sich's gefallen lassen, vorausgesetzt, daß auch dann das Vorhandensein anderer Probleme konstatiert wird. So aber wird einfach das Wesentliche eskamotiert, der Tatbestand weggeschoben. Kaufleute, die ihre Bücher derart führen, werden vor Gericht gestellt. In der Literatur ist der Betroffene gegen jede Fälschung, und wäre sie so impertinent wie die eben angeführte, einfach schutzlos. Nicht der Dichter ist wichtig, sondern die Etikette, die es den lieben Leuten bequem macht, bis zum Unsichtbarmachen des Richtigen. Reißen wir sie ab.

Schnitzler hat mit dem Anatol begonnen. (Die epigonenhaften Versakte und Gedichte, die unsicher tastenden novellistischen Versuche, so merkwürdig das Anschlagen mancher späteren Motive in ihnen sein mag, haben in diesem Zusammenhang keine Geltung.) Diese sieben Dialoge, unter Ausschaltung einiger schwächerer Anatolstücke — wie „Das Abenteuer seines Lebens“ u. a. — zu einem Bande zusammengestellt, in dem das letzte getrost auch besser weggeblieben wäre, wurden, da nun einmal schon registriert werden muß, zunächst als französischer Esprit in deutscher Sprache bezeichnet; man meinte hier Kopien jener ungeniert frechen, witzig frivolen Skizzen in Gesprächsform sehen zu dürfen, in denen die Komtesse Jeanne Martel, die sich als Schriftstellerin kurzweg Gyp nannte, die mondän-erotischen Sitten der

Pariser Welt mit gallischer (und gar nicht galliger, sondern eher amüsierter) Aufrichtigkeit in drastischen Einzelfällen darstellte; mehr chronique amoureuse als Satire, oft schlagend in der impertinenten Pointierung der Repliken, funkelnd vor Kälte, oft „sachlich" bis zur Schamlosigkeit, oft verräterisch sentimental: man spürt dann, welche Überwindung es die Dame kostet, so entzückend verworfen zu sein. In Wahrheit konnte nur die äußere Form der Gypschen Dialoge zu Vergleichen mit dem „Anatol" führen, und nur die Verwunderung, daß ein deutsch schreibender Dichter auch Geist und Anmut haben konnte und nicht jedes seiner Worte in Flanell oder Jägerwäsche einzuhüllen braucht, konnte Schnitzlers Szenen irgendwie „französisch" empfinden. In Wahrheit sind sie durchaus wienerisch, und sogar der Name „Anatol" bedarf keiner aus Paris hergeholten Erklärung; er war, es wurde erzählt, das Pseudonym, unter dem Schnitzler bisher seine dichterischen Arbeiten veröffentlicht hatte, und so lag es ihm nahe, diesen Namen auch dem leichtsinnigen Melancholiker der Liebe beizulegen, mit dem er selbst ja damals manche Züge gemein hatte; wenn auch dieser Anatol nur eine Abspaltung seines Wesens, nur „ein Stück von ihm" bedeutet und nicht sein wertvollstes. Freilich sind diese Skizzen nur in einem beschränkten Sinn wienerisch; die Typen, die sie vorführen, sind nur in einem Ausschnitt der Wiener Gesellschaft zu finden; sie sind in der Nähe der Oper, bei Sacher, in patrizischen Bürgersalons und wohl auch im Literatenkaffeehaus heimisch, nicht im „Volk" und nicht als Exponenten der Wiener Landschaft. Aber ihre Melodie ist wienerisch, ihr feiner epikuräischer Geist, ihre unaufdringliche Kultur: ein Puccini der Wiener Musik könnte sie einfangen. (Während Franz Neumann, der das bei der

„Liebelei" versucht hat, es ebenso wenig vermochte wie Ernst von Dohnanyi im „Schleier der Pierrette": beide sind unwienerisch, unschnitzlerisch — der eine weichlich, verschwommen, der andere überpfeffert und absichtvoll parfümiert.) Nirgend anderswo könnten diese Gespräche zwischen zwei jungen Leuten wie Anatol und Max geführt werden als in Wien: diese kluge Heiterkeit, diese kultivierten Gefühle, diese feine Sinnlichkeit und dieser graziöse Geist sind ganz und gar wienerisch. Schnitzler hat ihn nicht erfunden (wie manche zu glauben scheinen), er hat ihn nur sublimiert. Aber freilich hat diese Art Geist dann, wie es immer so ist, sehr auf die jungen Wiener Menschen und ihre Haltung zurückgewirkt; die Anatols und Maxe waren plötzlich in jedem Salon zu finden, wenn auch nicht in verbesserter Ausgabe. Seither ist freilich eine andere Generation da, die mehr Verläßlichkeit und weniger Anmut und Geist hat. Aber ich glaube kaum, daß sie diesen beiden Typen ferner ist als ihr Schöpfer selber.

Das also war der eine: der junge, sensitive Lebemann von empfindlichem Geschmack, verwöhnt, von subtilster Eifersucht, erfahrener Künstler der Liebe, ein Hypochonder der Zärtlichkeiten. (Sein Gegenspiel Max ist nur sein andres Ich: sein Verstand, seine Skepsis, sein fragendes Gewissen. Insofern er nicht überhaupt bloß da ist, um die Stichworte zu bringen.) Der zweite ist das „süße Mädel". Wobei sich das Kuriose ergibt, daß diese Gestalt, deren Wesen einem durch die befingernden Zettelkleber fast zum Überdruß geworden ist, gar nicht in diesen Anatolszenen vorkommt; sie wird nur geschildert, freilich in Worten, die heute schon wie ein Volkslied klingen ... Keine der sieben sehr verschiedenen Frauengestalten im

„Anatol" — eine Vielfalt, die keiner bemerkt hat, und die über diesem fern in der Vorstadt heimischen, gar nicht auftretenden süßen Mädel übersehen worden ist, so stark ist die zarte, frische Lieblichkeit dieses Wesens — keine dieser sieben Frauen hat etwas von der „Anmut eines getragenen Wiener Walzers", keine die herzliche Gesundheit, die liebreich erfahrene Einfalt und Unschuld, wie sie an der Christine der „Liebelei" entzückt, keine die sorglose Keckheit (ohne Frechheit), den Mutterwitz, die heitere Gutmütigkeit der Schlagermizi; sie sind überhaupt ein wenig blaß, die kleine Cora, die in der Hypnose nicht interessanter ist als im Wachsein, die Zirkustänzerin Bianca, deren vergeßliche Oberflächlichkeit wenig persönliche Züge hat, die elegante, aber konventionell mondäne und frivole Else, die begehrliche, recht unlebendig gebliebene Emilie (noch ganz „literarische" Figur!) und die feurig kapriziöse Ilona, deren Urbild erfreulicher gewesen sein dürfte als seine Gestaltung — und nur die junge Frau Gabriele, um deren Wesen ein feines Parfüm von uneingestandener Enttäuschung und unverdorbener Sehnsucht duftet und deren Schicksal man spürt, und die derbe, muntere, selbstsüchtig-gutartige Ballerine Annie haben Farbe des Lebens. Wobei man die Verwunderung darüber nicht unterdrücken kann, wie es denn dieser Anatol mit jeder seiner Geliebten länger als einen Tag aushalten konnte . . .

Nun aber ist nachdrücklich zu fragen: in welchen Werken hat Schnitzler nun wirklich diese Gestalten wiederholt oder paraphrasiert? Wenn man liest, was über ihn geschrieben wurde und wird, auch wenn man Leute, die sich „Kennerschaft" zubilligen (und die man schon deshalb vertilgen sollte), über ihn sprechen hört, müßte man meinen, daß er vom Anatol und vom süßen

Mädel überhaupt nicht mehr losgekommen ist. In Wahrheit hat er nur in der „Liebelei" zwei Menschen mit ähnlichen Zügen hingestellt. Aber im Gegensatz zu den Anatolszenen, in denen Verliebtsein, Eifersucht auf Gegenwart und Vergangenheit, Abenteuer, Enttäuschungen und Melancholien der Liebe sehr graziös, sehr geistreich, erkenntnisvoll und in skeptisch wehmütiger Eleganz, aber doch noch irgendwie feuilletonistisch und allzu geflissentlich pointiert in reizvoll prickelnde Dialoge gebracht werden, hat die „Liebelei" die Fülle des Lebens und der strömenden Empfindung. Hier stehen, wirkliche Menschen, und ihr junges Herz wird laut. Es ist derselbe anmutvolle Geist, dieselbe bezaubernde Klugheit in dieser einfachen Tragödie wach wie im „Anatol", aber nicht mehr als Selbstzweck, nicht mehr als künstlerisches Resultat, sondern als künstlerische Vorbedingung, als Atmosphäre. Anatol und Fritz, Max und Theodor verhalten sich zueinander wie porträtähnlich geschnitzte, fesselnd beherrschte Schachfiguren zu lebendigen Wesen von Fleisch und Blut, deren Schicksal Gegenwart und Nähe hat, mit denen wir lachen und weinen und die wir, manchmal mit Unwillen, manchmal mit Bedauern und Geringschätzung, immer aber mit vollem Anteil, ihr Bestes versäumen und verschwenden sehen, weil sie in Nichtigkeiten verstrickt sind — bis diese Nichtigkeit sich plötzlich furchtbar ernst aufrichtet und das Antlitz des Todes zeigt; mit Recht, weil auch hier für andere ein Lebensinhalt stand, wo für diese nur Spiel und Zeitvertreib war. Vollends aber die Gestalt der Christine! Gewiß, von allen Frauen, die Schnitzler geschaffen hat, gleicht sie am ehesten Anatols Schilderung; sie ist wirklich wie von der wehmutvollen Heiterkeit eines Lannerwalzers

umschwebt, hat keinen andern Geist als den des jungen Weibes, das zu lieben weiß — und wie hinreißend ist sie in ihrer schönen Innigkeit, in der Selbstvergessenheit ihrer Hingabe, in der Reinheit und Wahrhaftigkeit des Gefühls, das alles andere in ihr überströmt hat: Töne von solcher Kraft und Beseeltheit des Schmerzes und der Liebe, wie dieses kindliche, beschränkte und doch in seiner Leidenschaft herrliche Geschöpf sie findet, sind in der deutschen Dramatik nicht oft angeschlagen worden; man muß schon an Klärchen, Gretchen und Hero denken, um Ebenbürtigkeiten zu finden. Aber das „süße Mädel", so wie es nun einmal durch ein paar beiläufige Dichterworte zum Typus geworden ist, sieht doch anders aus: viel eher wie die Schlagermizi, die im Mai nicht an den August denkt, nur zu den Vergnügungen, nicht zu den Leiden der Liebe bereit ist, keinen Mann auch nur eine Minute des Grämens wert findet und eine bemerkenswerte Fähigkeit des Vergessens hat — das bequemste, netteste, anspruchsloseste Bettschatzerl, das man sich wünschen mag. Schön. Aber welche unter den vielen Frauengestalten des „Dichters des süßen Mädels" ist denn so, außer dieser Schlagermizi? Die kleine Ninette im „Märchen", das süße Mädel im „Reigen", die Parodie darauf, Lisl im „Großen Wurstel", dazu (aber doch recht anders) noch die Elisabeth im „Medardus", die Katharina im „Ruf des Lebens", die Marionette Sofie im „Tapferen Cassian", die Gretel in „Blumen" — lauter Nebenfiguren, unwesentlich im Besonderen wie im Gesamtwerk, ein Farbenstrich, keine Wesentlichkeit im Schaffen dieses Dichters. Eine Lebendigkeit, zweifellos. Ein Typus, immerhin. Eine volkstümliche populäre Melodie innerhalb dieser Wiener Sinfonie. Gewiß.

Und, was am merkwürdigsten ist, aus einigen fast zufälligen und fast nebenbei gesprochenen Sätzen so endgültig, rund und lebensvoll herausgesprungen; wie das ja oft bei wirklich fruchtbaren und reichen Poetennaturen vorzukommen pflegt. Aber dieser Poet hat fesselndere Lebendigkeiten geschaffen, wichtigere Typen, wertvollere Melodien. Und es ist beinahe lästig, wenn immer wieder nur diese eine bis zum Überdruß gesungen und gepfiffen wird; wäre ein lächerliches Mißverständnis, wenn gerade diese ihn unsterblich machen würde und das einzige wäre, was von einem Dichter, der das ganze bürgerliche Österreich der Vorkriegszeit abgebildet hat, zu späteren Generationen käme.

Mit der Gestalt des Anatol steht es ähnlich. Weil mit dem müßiggängerischen, überfeinerten, geistreich liebenswürdigen, nervösen (und im Grunde ein wenig unausstehlichen) Ästheten der Erotik und mit seiner Steigerung zu blutvoller Menschlichkeit (bei geringerer Geistigkeit) im Fritz der „Liebelei" eigentlich gar keine andre Männergestalt Schnitzlers anderes gemein hat als ihren Schöpfer, der alle „seine" Menschen mit sich selbst beschenkt. Vielleicht mehr, vielleicht nicht so „objektiv" als andere Dramatiker: wie sehr seine Hauptfiguren irgendwie Abspaltungen seines eigenen Wesens bedeuten, wird — von Dingen abgesehen, deren Problematik später in anderem Zusammenhang zu erörtern sein wird — schon durch die merkwürdige, an anderer Stelle betrachtete Tatsache bezeugt, daß sie alle entweder Künstler oder Ärzte sind; die wenigen Ausnahmen (im „Weiten Land", im „Ruf des Lebens", in „Casanovas Heimfahrt") sprechen höchstens für ein spätes Bewußtwerden dieses Faktums und für den Willen, darüber hinauszukommen. Bei alledem wird nur verstockte Willkür in den wirklich

wichtigen Schnitzlergestalten, im Filippo Loschi, im Medardus, im Amadeus Adams, in den Männererscheinungen des „Kakadu", der „Lebendigen Stunden" oder im „Ruf des Lebens" Anatolzüge oder gar paraphrasierte Wiederholungen des Anatolwesens finden können. Abwandlungen des Anatol sehe ich eigentlich nur im Friedrich Hofreiter („Das weite Land") und im Casanova — beide unendlich lebendiger individualisiert und nicht durch den Erotikerzug, sondern durch die innere Verzweiflung des am Altern Scheiternden packend — und, vor allem, im Georg Wergenthin („Der Weg ins Freie"), der aber wahrscheinlich gar nicht so gedacht war und dessen Konzeption durch die Überschätzung des Erotischen im eigenen Leben, die für mich die Gefährdung von Schnitzlers Dichterwesen und das einzige wirklich Verhängnisvolle seiner künstlerischen Mentalität bedeutet, irgendwie verwirrt und dem Typus jener Jugendschöpfung nahegebracht worden ist. Während beispielsweise Julian Fichtner oder Herr von Sala („Der einsame Weg") nicht nur viel mehr sind, als älter oder reifer gewordene Anatols, viel reicher in ihrem Wesen, ergiebiger in ihrer Geistigkeit und Menschlichkeit, und vor allem anteilzwingender in ihrem Schicksal — sie sind wirklich typische Erscheinungen einer Generation und, was das wesentliche ist, das, was sie mit der Anatolgestalt verbinden mag, ist innerhalb ihrer seelischen Totalität vollkommen sekundär, ist letzten Endes bedeutungslos im Gesamtkomplex ihrer eigentlichen Problematik. Und sonst? Nicht einmal bei Fedor Denner (im „Märchen", das ja bald nach Anatol geschrieben wurde) ist eine Verwandtschaft mit dem Epikuräer der Liebe zu sehen. Und wo ist der Anatol sonst in Schnitzlers Dichtung zu finden? Im „Professor Bernhardi"? (Sogar das wurde

behauptet!!) In der „Komödie der Worte"? In der „Hirtenflöte"? In „Frau Beate und ihr Sohn" und auch sonst in Erzählungen? Welche Etikette paßt auf ein wundervolles Meisterwerk wie „Der blinde Geronimo und sein Bruder"? Aber ich vergesse — das ist eben „nicht schnitzlerisch" und gehört also nicht hierher, nicht wahr?

LIEBELEI
INTERMEZZO VON DEN GRUNDTHEMEN

In der „Liebelei" werden drei Motive angeschlagen, die für die Schnitzlersche Dichtung fortan die determinierenden sind. Des einen, das am sinnfälligsten hervortritt, haben sich die Registratoren bemächtigt; die beiden anderen, die weit essentieller für Schnitzlers Gedanken- und Gefühlswelt bleiben, haben damals die wenigsten und seither nicht eben viele bemerkt.

Das eine Motiv ist das vom Tode, der hier in der prachtvoll anonymen Gestalt des „fremden Herrn" erscheint, wie er zumeist kommt: unerwartet, wenn auch geahnt, zukünftig Zartes zerschlagend, sinnlos, als Sühne für Dinge verhängt, die schon nicht mehr wahr sind, und gerade in jenem Moment, in dem ein junges Blühen des Glücks sich entfalten könnte, das freilich vielleicht nur deshalb ganz erkannt wird, weil es im Schatten des Vergehens steht und doppelt lockt — vielleicht wär' es sonst kaum empfunden worden. Der Tod, als plötzlicher Zerstörer, als eine dunkle Macht, unter deren Drohen die Wichtigkeiten und

Nichtigkeiten des Lebens jählings ein andres Gesicht zeigen, als Ende oder als Anfang eines Schicksals — dieser Tod hat in Schnitzlers Dichtung seine Bedeutung wie in der jedes andern Dramatikers und Erzählers. Aber wird eigentlich, vielleicht mit Ausnahme des „Schleiers der Beatrice“ (und selbst hier wird es kaum zum Hauptproblem, nur zum Hintergrund), in irgendeiner Dichtung Arthur Schnitzlers ein Stück Leben sub species mortis gezeigt? Und ist es nicht doch einigermaßen oberflächlich und leichtfertig, ihm, weil sich manchmal bei ihm die Geschicke Sterbender und Liebender verknüpfen, einander bedingen, voneinander abheben, kurzweg die Formel „Der Dichter des Todes und der Liebe“ aufzukleben?

Das alles ist sekundär.

Während die beiden andern Motive seine primären sind. Das eine: wie kein Mensch zum andern kann, welche Fernen auch noch die nächsten trennen, wie keiner vom andern wirklich weiß. Die tiefe Unsicherheit der menschlichen Beziehungen, die Gefahren, Schwächungen, Erkrankungen, die auch das scheinbar zweifelloseste Gefühl, die endgültigen Bündnisse der Seele bedrohen. Und das zweite: die geheimnisvollen Zusammenhänge des Lebens, die unerforschlichen, ungeahnten Schicksalsverknüpfungen zwischen Menschen, die voneinander nichts wissen und deren Dasein doch für den andern Glück oder Verhängnis sein kann. Die fremde Frau, die, vielleicht nur in einer Laune des Überdrusses, Fritzens Geliebte geworden ist, zerstört das Leben Christinens, von deren Existenz sie nichts weiß, ja sie trennt vermutlich auch Theodor und Mizi und verurteilt den alten Weiring zu einem freudlosen Greisenalter. Und so wenig weiß Fritz vom liebreichsten aller Wesen, daß er sein echtes

Glück hinter sich wirft, sich für eine Wertlose erschießen läßt und nicht ahnt, daß er auch Christine damit tötet.

Aber hier, in der „Liebelei", wird all das bloß gestreift. Im „Einsamen Weg", in der „Beatrice", im „Ruf des Lebens" wird dieser Sinn hoch empor gehoben. Ungeheures muß sich ereignen, Welten der Empfindung werden durchmessen, das Unerhörteste wird zur Wirklichkeit, damit des Herzogs Wunsch erfüllt werden könne: Filippo Loschi von Angesicht zu sehen. „Mußte all dies geschehen," klagt der gütevolle Professor Wegrat (im „Einsamen Weg"), „damit mir dieses Wort klingt, als hörte ich's zum erstenmal?" — das Wort „Vater", das einer ausspricht, den er für seinen Sohn hält und der es nicht ist (und es doch in einem höheren Sinn ist, als der des Mannes, der ihn gewissenlos und in selbstsüchtiger Lust ins Leben gerufen hat). Und weil der Oberst eines Kürassierregiments argwöhnt, daß seine junge Frau die Geliebte eines seiner Offiziere sei, führt er, angeblich zur Sühne einer längst verjährten Schuld des Bataillons, alle diese jungen Menschen in den sicheren Tod, der ihm ein sublimes Heldentum und dazu die Gewähr verheißt, daß der schuldige Nebenbuhler auf alle Fälle mit in die ewige Nacht geht. Aber da ist ein alter Mann, der damals wirklich in plötzlicher Feigheit seine soldatischen Kameraden zur Flucht verleitete, dadurch den Verlust der Schlacht entschied und Schande über das Korps brachte; und dieser alte Mann wird von seiner Tochter getötet, nicht etwa im Augenblick der Aufwallung darüber, daß um seinetwillen all diese frohen Jünglinge ins unabwendbare Sterben reiten müssen, sondern vor allem, weil unter diesen Jünglingen ein Ersehnter ist und weil sie nur so in die Arme des

geliebten jungen Offiziers stürzen kann, der den Oberst mit seiner Gattin betrogen und also seinerseits schuld an diesem Todesritt ist. Im „jungen Medardus" aber ist es Napoleon und nebenbei das Kronprätendentenschicksal der Valois, mit denen sich die fernabliegenden Existenzen einer Wiener Bürgerfamilie verflechten, die ihrerseits wieder auf das Weltgeschehen jener Zeit, wie von höherer Hand geführt, einwirken.

Zusammenhänge des Fernen und Nahen, des Großen und Geringen, Verkettungen der Geschicke ahnungsloser Marionetten, von der Pflicht der Verantwortung, Spiel des großen Puppenspielers, Ausblicke ins Weite und in Abgründe . . .

Das ist das Grundmotiv der Schnitzlerschen Dichtung neben den anderen, die von Mensch zu Mensch gehen und vom Nahekommen und Fernbleiben der Seelen sprechen, und neben den weniger wesentlichen Teilmotiven in dieser dichterischen Polyphonie.

Nicht aber leichtsinnige und schwerblütige Lebemänner, süße und bittere Mädel (auch wenn solche Gestalten mancherlei exemplifizieren), und nicht Tod und Liebe oder Tod und Tango . . .

VON DER ÜBERSCHÄTZUNG DES EROTISCHEN

Das alles ist ja schön und gut, wird gesagt; aber wenn man an Schnitzler denkt, werden einem zunächst kaum diese Probleme vor Augen stehen, sondern doch fast ausschließlich erotische. Und: sie werden an einer recht kleinen und zumeist recht minderwertigen

Welt gezeigt, an einem Bruchteil der Wiener Gesellschaft, der kaum für Wien, geschweige für unsere Zeit repräsentativ ist. Es sind fast durchaus Probleme einer wohlsituierten Bürgerlichkeit. Nirgends ein Griff ins Soziale. Nirgends kündigt sich eine neue Menschenform an. Die Sehnsucht ins Zukünftige fehlt. Nur Wehmut des Vergehenden rührt uns an. Sein Weltbild hat vielleicht Höhe, aber keine Weite. Und seine Welt selber ist doch oft mehr bloß halbe statt ganze Welt. Die wichtigen Fragen unserer Epoche, zumal die der kläglichen Tage unseres jetzigen Lebens, sind ihm fremd geblieben. Er hat mit der Jugend nur mehr wenig Zusammenhang; nicht weil er nicht das ewig Gültige gestaltet, sondern weil er dabei abseits steht, fast wie nach einer Flucht aus der Zeit und im Beharren bei einem saturierten, aber sinkenden Bürgertum, dessen Dichter nur ebensoviel Wirkung auf die Seelen der Heraufkommenden zu gewärtigen hat, als dieses Bürgertum selber auf die Entwicklung der Lebensdinge üben wird.

Darauf ist zu sagen, daß all das einfach wahr ist. Nur daß es anders wahr ist, als die Tadler es meinen. Und daß es mir unsinnig scheint, aus alledem irgendwelche Einwände oder Vorwürfe gegen diese Dichterwelt zu formulieren, die nur dann ihr Recht hätten, wenn Schnitzler gestalten wollte, was er nicht vermag, etwas zu geben versucht hätte, woran er versagen mußte. Es ist auch gewiß nicht die Enge einer Anschauung, die in seinem Werke befremdet. Eher eine Ausschließlichkeit der Lebensempfindung, die sich allzusehr auf die Darstellung einer Psychologie der Liebe und Ehe beschränkt und die vielleicht nicht oft genug, doch aber viel häufiger, eindringlicher und bereichernder, als es die „Registratoren" meinen, andere

Wichtigkeiten in ihr Bereich zieht. Darüber läßt sich diskutieren. Indiskutabel ist nur, von einem Dichter zu verlangen, was er gar nicht geben will. Nichts andres gilt, als die Entscheidung, ob er gekonnt, was er wollte und ob er jedesmal Vollkommenheiten der Gestaltung seiner Intention vollbracht hat. Alles andre ist kritischer Unfug.

Das hindert nicht, all jene Fragen einmal zu untersuchen und in ihrer Erledigung die Umrisse dieses Dichterbildnisses schärfer zu ziehen.

Von den beiden übermächtigen Triebkräften der Menschenwelt, dem Hunger und der Liebe, gibt es bei Schnitzler nur die eine: das Ewigweibliche, das nicht immer hinanzieht; der Hunger, die soziale Not, der Kampf ums Dasein scheidet als künstlerisches Problem bei ihm aus — er ist dem Begriffe der „Menschheit" fern, der ihm nicht lebendig wird; kein Wunder, daß ihn dann, einem Abstraktum gegenüber, das liebreiche Erbarmen für eine ihm imaginäre Gesamtheit nicht fruchtbar machen kann. Vielleicht spielt hier auch die tragische Entwurzelung des modernen Juden mit, der vielleicht in einer Gesellschaftsschicht, aber nicht in einer Menschheitsgeneration heimisch zu werden vermag und der an die Stelle der schwindenden oder geschwundenen Sicherheit des religiösen Gefühls bestenfalls den immer noch skeptischen Positivismus eines vergeistigenden materialistischen Wissens setzt. Wozu im besonderen Fall noch eine Komplikation da ist: daß dieser moderne Jude ein Arzt ist, dem auch die Mysterien des Lebens, die rätselhaften Manifestationen hellseherischer Kräfte, die Macht des Wunsches und des Gedankens, die Wunder der Träume, die geheimen Beziehungen der durch seelische Magie aufeinander wirkenden Menschen nichts Übersinnliches,

nur mehr oder minder „erklärbare“ Naturphänomene bedeuten; dazu aber ein Dichter von höchster Sensibilität und Geistigkeit, der sich gerade vom Geheimnisvollen, vom Dämmerland, vom Unbekannten, vom „Unerklärbaren“ immer wieder verlocken läßt. (Man denke an die „Weissagung“, das „Tagebuch der Redegonda“, an „Die Frau mit dem Dolche“ und an viele einzelne Szenen in den Novellen und Dramen.) Sicher ist eines: in Schnitzlers Dichtung fehlt das Kosmische und das Religiöse vollkommen. In ihr sind keine Ausblicke ins Ewige; nur Einblicke ins Zeitliche, menschlich Bedingte. Sie ist glaubenslos. Sie stärkt nicht durch Verheißungen, durch starke Ahnungen großer Erfüllungen. Sie kommt von einem, der kein Adorant und kein Mitleidsdichter ist (und deshalb auch kein Sozialkritiker). Er kennt nur menschliche, allzu menschliche Probleme. Und zeigt sie an den Erscheinungen eines bestimmten gesellschaftlichen Segments, die man allzu voreilig mit ihm selber identifiziert hat und deren Wahl in der Herkunft und dem sozialen Milieu des Dichters allzu billig begründet wird. Schon deshalb, weil die Herkunft nicht so wichtig ist. Wichtiger, als woher er kommt, ist, wohin er geht. Und wohin er gekommen ist. Wichtiger ist, ihm und seiner Dichtung abzufragen, woran er selber gelitten und was er bloß „erfahren“ hat. Der tiefblickende Diagnostiker, der er ist, scheint selten ein Mitspielender zu sein. Meist ein Zuschauer. Abseitsstehend. Aber vielleicht gerade dadurch der stärkste Menschenschöpfer, den wir heute neben Gerhart Hauptmann haben, von Wesen, um die Wirklichkeit ist, die leben und atmen und zwiespältig sind, mit allen Unzulänglichkeiten, allem Sonderlichen, Unerledigten und Widerspruchsvollen, das jedem wahren Menschen eigen ist. Das ist

sein großer Reiz und seine größte Kraft: daß seine Gestalten keine Formeln und Gleichungen sind, kein Charakterschema, sondern Blut und Wille, Güte und Schwäche, Verlangen und Versagen — Lebendigkeiten mit einem Wort und so starke, daß viele seiner Gestalten dem Dichter über den Kopf wachsen, andere Wege gehen, als die von ihm gewiesenen, und allzu selbständig eigenwillig werden. (Wie sehr Schnitzler das selber fühlt, zeigt die tiefsinnige Groteske „Zum großen Wurstel", in deren Gaukeln und Glitzern in einer seltsamen Mischung von Realität und Phantastik, Selbstparodie und Symbolik überhaupt viel Ironie und Bekenntnis steckt. Und die auch pünktlich von einem kleinen Wurstel, der eine Schnitzlerbiographie verübt hat, als „Schnitzlers unwürdig" bezeichnet worden ist. Legts zu dem übrigen.)

Nun aber heißt es, daß diese Gestalten, deren Gegenwart und Lebendigkeit nicht zu bezweifeln und nicht zu bekritteln ist, viel zu monomanisch in ihrem Empfinden, zu einseitig in ihrer geistigen Einstellung seien, die sie gegen alle anderen Lebensfragen abschließt oder doch gleichgültig macht. Das ist zunächst tatsächlich unrichtig; dort aber, wo es zuzutreffen scheint, wird eine präzise Scheidung des zu Formulierenden eintreten müssen. Unrichtig ist es, das erotische Problem als das einzige und nicht nur als das vorherrschende zu bezeichnen; überfliegt man das Verzeichnis seiner Werke, so wird man mit Erstaunen entdecken, wie viele wichtige Schöpfungen Schnitzlers das erotische Element vollkommen ausschalten oder es, wie in der sinnschweren, gleichsam die Summe aller Frauenschicksale umspannenden Erzählung „Die Hirtenflöte" bei aller Wichtigkeit als Motor der bunten Fabel doch von dem eigentlichen tragenden Gedanken weit

abrücken: schon das „Vermächtnis“ und „Freiwild“ haben eine durchaus unerotische Problemstellung; die „Lebendigen Stunden“, der „Paracelsus“, der „Grüne Kakadu“, der „Professor Bernhardi“, die „Komödie der Worte“, „Fink und Fliederbusch“, der „Leutnant Gustl“ (dieses unvergängliche Abbild einer vergangenen Kaste und ihres Ehrbegriffs), der „Ehrentag“, die „Weissagung“, die „Dreifache Warnung“, der „Blinde Geronimo“ — lauter Gestaltungen, die selbst dann, wenn die Liebesbeziehung zweier Menschen mitspielt, nichts mit jener Psychologie der Sexualität in Liebe und Ehe zu tun haben, die in den anderen Werken Schnitzlers, sogar in seinem gedankenreichsten, erkenntnis-und bekenntnisvollsten, dem „Weg ins Freie“, Tonika oder Dominante bedeuten, Orgelpunkt oder führende Melodie. Freilich darf all dies nicht mit dem Auge der Psychoanalytiker betrachtet werden, der „Zwangshandlungsgehilfen“, wie sie Karl Kraus in einem geradezu schöpferischen Wortspiel nennt, der Träger jener Wissenschaft, die — nach desselben Satirikers kostbarer Formel — „die Krankheit ist, für deren Therapie sie sich hält“: denn vor dem Psychoanalytiker besteht nichts, was nicht auf Sexualität zurückzuführen wäre, und ein Haus, ein Mantel, ein Geigenbogen, ein Operngucker ist ihm in gleicher Weise zum Symbol für den Geschlechtsakt geeignet — da es offenbar keinen Gegenstand, kein Objekt gibt, das nicht irgendwie für ein derartiges Symbol brauchbar wäre. Jeder Leser von Theodor Raiks abenteuerlichem, ebenso gescheiten als absurden und widerwärtigen Buch „Arthur Schnitzler als Psychologe“ kann sich überzeugen, daß ich nicht übertreibe. Wenn man diesem Seelenforscher glauben will, so ist der Schuß, durch den Carlo seinen Bruder Geronimo eines Auges

beraubt, ein unbewußter Akt „verdrängter" Eifersucht in der Inzestliebe zur Mutter; und da, der unglaublich elastischen und vielseitigen Begriffsaufstellung dieser Lehre gemäß, das Auge natürlich ebenfalls ein Sexualsymbol ist, so dürfte der Verlust dieses Auges offenbar eine Art Kastration andeuten.

Von diesen Perspektiven aus gibt es natürlich kein Werk Schnitzlers, aber auch kaum das irgendeines anderen Dichters, das nicht ausschließlich erotisch bedingt wäre. Aber diese Theorie — es wird sich bei der Betrachtung einzelner Gestalten des Dichters erweisen — führt sich zu oft selber ad absurdum, um als Maßstab einer erotischen Gültigkeit an dieses Oeuvre gelegt zu werden. Das Uhrwerk der vorhin angeführten Schöpfungen ist jedenfalls von anderen Gewichten beschwert, und ihre Zeiger weisen keine Liebesstunden, zum mindesten keine, die innerhalb ihrer Gestaltungen und Geschehnisse von Belang wären. Und es sind repräsentative Werke des Dichters unter ihnen. Bei den anderen aber, und es muß zugegeben werden, daß sie numerisch zahlreicher sind, muß einmal genau zwischen dem Dichter und seinen Geschöpfen unterschieden werden.

Nämlich: die grandiose Überschätzung des Erotischen, wie sie sich beispielsweise bei Georg Wergenthin (im „Weg ins Freie") oder bei Friedrich Hofreiter („Das weite Land") zeigt, hat sicherlich etwas Entwertendes, ein peinlich leeres Erfülltsein von Nichtigkeiten (paradox ausgedrückt). Nicht die Abhängigkeit von der Erotik an sich bringt diesen Eindruck der Armseligkeit mit sich. Das Erotische als Macht kann gar nicht überschätzt werden. Die Weltgeschichte ist von ihr bedingt; nicht nur Johannes Scherrs grimmige „Menschliche Tragikomödie" beweist es; das „cherchez

la femme“ ist die Lösung manches Rätsels im historischen Geschehen, und die gewaltigsten Ereignisse haben in irgendeinem Alkoven ihren Anfang und oft auch ihr Ende gefunden. Das ist eine Binsenwahrheit, die ebenso wenig der nachdrücklichen Erörterung bedarf als die, daß der Dichter der Darstellung dieser Macht gar nicht entraten kann, wenn er lebenswahr und menschenwahr sein will und daß sich ihm hier Motive enthüllen, die das scheinbar ganz Erotisch-abseitige erst verständlich machen; daß nicht nur die großen Leidenschaften, sondern auch die kleinen Begierden ihre Tragik und ihre Komik haben und daß es sich nicht um das Thema, nur um dessen Ergiebigkeiten handeln kann. Aber es ist ein Unterschied, ob die Erotik zum Weltbild eines Dichters gehört, ob er all ihrem Lockenden, Verderblichen, Herrlichen und Kläglichen in wacher Erkenntnis gegenübersteht oder ob er sich an Gestalten ergötzt, die überhaupt keinen andern Lebensinhalt kennen, die nicht die Passion einer verheerenden Liebe erleiden und von einer Welt gekreuzigt werden, in der für die Übermacht eines ungeheuren Gefühls zu zweien kein Raum ist, sondern für die ihr Dasein eigentlich nur eine durch aufgezwungene Tätigkeit unterbrochene Kette von Bettabenteuern ist, in denen sie nicht seelische Steigerungen, nur den Genuß des Augenblicks suchen. Menschen, die der Hingabe an ein erlesenes Frauenwesen, für das es zu leben und zu sterben wert ist, fast so wenig mehr fähig sind wie der an eine große Idee; nicht einmal Don Juans, kaum moderne Casanovas, weil ihnen der Zug ins Dämonische fehlt, nur kleine Wohlschmecker, deren Unersättlichkeit in der resonanzlosen Hohlheit ihres Wesens begründet ist. Es ist bewundernswert, wie Schnitzlers ganze Kunst und sein eigener innerer Reichtum

es vermag, selbst diese dürftigen Menschenformate irgendwie anziehend, liebenswürdig, ja beinahe anteilweckend zu gestalten. Und prachtvoll ist es, wie er im „Reigen“ über sich selbst emporwächst und in einer Satire, deren Grimm und Hohn zu lautlos und zu verhalten ist, um sich sofort in seiner ganzen verächtlichen Bitterkeit zu offenbaren, die Armseligkeit und die teuflische Komik der bloßen Geschlechtstierchen zeigt, die Widerwärtigkeit und zugleich die Erbarmungswürdigkeit der nackten Sexualität, die von seelischen Emotionen und vom völligen Verbundensein zweier Menschen nichts ahnt (sonst wäre ja auch der Reigen sofort gesprengt), aber beinahe grauenvoll wird, wenn sie durch eingebildete Empfindungen gefälscht wird oder diese fälscht. So gewiß es also ist, daß eine Portion Verlogenheit dazu gehört, zu tun, als ob heute sämtliche Anatols und Hofreiters im Weltkrieg gefallen und also nirgends mehr anzutreffen wären und dem Dichter die Gestaltung solcher Typen verwehren zu wollen, so sicher ist es, daß die Zeit über die noch übriggebliebenen Exemplare weggegangen ist oder weggeht, und so überdrüssig wird man auf die Dauer, derartige Existenzen (in der Wirklichkeit und in der Dichtung) irgendwie wichtig nehmen zu sollen. Menschen wie dieser Hofreiter, der sagen kann: ja, wir errichten Fabriken, schreiben Sinfonien, schaffen wesentliche Dinge, aber all dies sind doch nur Nebensachen und geschieht nur in den Pausen des eigentlichen Lebens — „das Wichtigste seid Ihr! Ihr! Ihr!“ (und dieses „Ihr“ heißt nicht eine Frau, der man all seinen inneren Reichtum hinbreiten möchte, sondern nur „Weiber“, möglichst viele, zu bloßem lüsternen Amüsement) —, Menschen wie Georg Wergenthin, der durch Vaterschaft zu allem Ernsten und Hohen des Lebens

aufgerufen wird, der ein Künstler sein oder werden will und Sinn für geistige Angelegenheiten hat, denen er freilich mehr passiv betrachtend als aktiv durchlebend nahekommt, und den doch immer nur wieder das eine beherrscht: Sehnsucht nach neuen Umarmungen, nach jungen Brüsten und weißen Armen, während ein wunderbar inniges und kluges Wesen an seiner Seite alles Leid der Weiblichkeit zu durchmessen hat — solche Menschen sind es nicht zuletzt, die alles Schwerzutragende dieser Zeit verschuldet, nicht nur den Neid, sondern den Unwillen, die Sehnsucht nach höheren Lebenswerten und besseren Gemeinsamkeiten entzündet haben, die jetzt freilich noch ins Wirre gerät, zornig um sich schlägt und ungerecht und maßlos wird. Diese kleinen Epikuräer, denen sogar die schöne, noble Geste fehlt, sind wirklich Erscheinungen einer absterbenden Welt. Mit diesen Menschen, die nicht in der Kraft ihres Denkens, nur in einem „coito, ergo sum" ihre Existenz und ihr Lebensgefühl bekräftigen, die am unangenehmsten werden, wenn sie bedeutsam scheinen wollen und die Dürftigkeiten ihrer Anschauungen gleichsam zu Erektionen ins All umstilisieren möchten und denen der Beischlaf viel eher als Bruder des Todes erscheint als der Schlaf — mit diesen Menschen hat unsere Zeit, glaub' ich, nicht mehr viel zu schaffen, und es soll dabei nicht einmal entschieden werden, ob das gegen die Zeit oder gegen jene Menschen spricht.

Dieser Einwand, der mein stärkster, der mein einziger gegen den Dichter Arthur Schnitzler ist, wäre gar nicht so heftig zu instrumentieren, wenn nicht doch zu viele seiner Gestalten dieser Art da wären, die er irgendwie wichtig zu nehmen scheint. (In letzter Zeit war noch der Doktor Gräsler so, der Casanova ist es schon nicht, ist viel glanzvoller in seiner

Vitalität, seiner Frechheit und seinem geistigen Zauber, abgesehen davon, daß in seinem „Problem“ das Erotische beinahe sekundär wird.) Wenn nicht diese Dinge es wären, die an seiner Etikettierung, aber auch an den stupiden Entrüstungen ahnungsloser „Gegner“ schuld sind. Und die oft und oft viel Wichtigeres, Stärkeres, wesenvoller Lebendiges derartig verdecken, das erst zu klingen beginnt, wenn man das Buch zugeschlagen hat und aus den Sphären der Verwöhntheiten und des Luxuriösen, die ein Lebenselement dieser Dichtungen sind, in ihre eigentliche Gedankenwelt dringt. Ja, die ihm oft sogar das Konzept verderben und die Proportionen eines Werkes verschieben. Vielleicht ist das der Grund, warum eine Schöpfung wie „Der Weg ins Freie“, vielleicht das innerlich reichste, von Erkenntnis und Auseinandersetzung schwerste, was er geschrieben hat, leidenschaftlich einem Lebenssinn nachforschend und mit den Ideen und Problemen der heutigen Großstadt ringend, ins Geistige, Künstlerische, ja Politische mit gleicher Energie greifend, doch schließlich verbaut, jedenfalls nicht rein geglückt erscheint. Das liegt vermutlich daran, daß die Gestalt des „Helden“ Georg von Wergenthin, dieses wunderlich erotomanischen Künstlers der Lebensführung und der Musik, der doch in beiden nur ein eleganter Dilettant bleiben dürfte, eben durch das Gewichtlose und Nichtige seiner Mentalität an die Peripherie des Romanablaufes geschoben wird, in dessen Mittelpunkt er ursprünglich stehen sollte; und daß im Zentrum dieses Romans die schwerwiegendsten menschlichen, künstlerischen, politischen, gesellschaftlichen Probleme stehen, von einer bewundernswert lebenswahren Fülle der Gestalten getragen, die sie durchleben, durchdenken, durchleiden und denen

Georg doch nur in betrachtendem Anteil, niemals in den Strom der Gedanken und Erlebnisse hineingerissen, niemals mit dem Einsatz seines Selbst all dies Geschehen am eigenen Leibe und an der eigenen Seele erfahrend und erduldend, bloß gelassen zusieht und sogar das eigene Schicksal beinahe als Zuschauer erlebt. Was ja auch daran liegt, daß an dem hochmütigen Egoismus und der Selbstliebe dieser Menschenart alles abgleitet, was andere in Glück und Elend erschauernd und im Erahnen eines höheren Sinnes als ihr wahres Leben empfinden.

Ähnliches gilt ja auch von dem Milieu der meisten Schnitzlerschen Dichtungen. Es ist einigermaßen einseitig; ist der Boden, auf dem jene Existenzen am mühelosesten gedeihen: Schottenring — ungefähr Berlin W, auf Wien übertragen, wohlsituiertes, sattes Bürgertum. (Vielfach jüdisches.) Menschen, die sorgenlos leben, keinen Kampf ums Dasein kennen und weder in ihm noch in ihrer Arbeit gezeigt werden: nur in ihren Beziehungen. Geld spielt keine Rolle. Ihr soziales Gewissen ist nicht rege. Zweifellos, all dies ist notwendig, um alles auszuschalten, was die spezifische Problematik und Psychologie dieser Luxusgeschöpfe komplizieren würde. Sie stehen fast alle in Berufen; aber das „spielt nicht mit", wird gerade nur angedeutet, gibt aber nur selten eine Farbe im Bild. Es hat, vom Dokumentarischen der Gesellschaftsschilderung ganz abgesehen, schon seinen spezifischen Reiz, gerade in diesen windstillen Lebenswinkeln zu zeigen, welche geheimen Stürme und Unterströmungen hier Erschütterungen verursachen und daß sich auch die Schicksale dieser zahlungsfähigen Schicht, deren pensionierte Menschlichkeit oft etwas merkwürdig Wehleidiges hat, zum Tragischen erhöhen können. Aber ich kann mir

schon vorstellen, daß die Vorliebe der Darstellung dieser bürgerlichen Geborgenheit, selbst dort, wo ihre zarte Kultiviertheit, ihre geschmeidige Noblesse, ihre geistige Höhe und ihre seelische Subtilität verführerisch sind, für sehr junge Menschen, die sich voll Wildheit mit dem Leben balgen, durch Not und Zweifel stark werden, nach einem Echo ihres Sehnsuchtschreies horchen und sich voll Gier des Erlebens gegen alles Allzusichere, Abgeschlossene, Sturmlose wehren, etwas Erbitterndes haben mag.

Sie haben unrecht. Schon deshalb, weil im letzten Sinn die Anlässe, die Stofflichkeiten, die äußerliche Sphäre des Dargestellten irrelevant sind; nur was herauskommt, nur das Resultat hat Gültigkeit. Ich mache mich anheischig, ein Schnitzlerbrevier zusammenzustellen; Gedanken, die aus ihrem künstlerischen Zusammenhang gelöst werden und „nur" Erkenntnisse geben, abgetrennt von den dreihundert unerhört lebendigen und echten Gestalten, die der Dichter mit einer überzeugenden Vitalität sondergleichen hingestellt hat und die jene Sätze so „gelegentlich" aussprechen. Das gäbe einen starken Band, der die Nachbarschaft der Goetheschen Sprüche in Prosa oder der Maximen des Larochefoucauld nicht zu scheuen hätte, ein wahres Extrakt an funkelndem Geist und an überraschenden Wahrheiten, wäre eine der blendendsten Aphorismenvitrinen der deutschen Literatur und wäre beileibe kein Erotikon; man wäre erstaunt, in welche Weiten des Lebendigen diese Gedanken greifen. Darin liegt das Entscheidende. Und wo und wann sie ausgesprochen werden, wird — immer nur im geistigen Sinn genommen, um den es sich hier einzig handelt, und nicht im bildnerischen, dramatischen — daneben doch sekundär. Hermann Bahr hatte vielleicht recht, als er

nach einer ‚Freiwild‘-Aufführung schrieb: „Wer später, in Gefahren, durch Leiden, aus Freuden wirklich reif geworden ist und den wahren Sinn des Lebens erfahren hat, merkt erst, daß ihn vielleicht das dümmste kleine Mädchen Tieferes lebendiger lehrt, als es die Lösung der höchsten Probleme vermag.“ Wer weiß? Schließlich kommt es nicht auf das Erlebnis an, nur auf den, der es erlebt. Und vielleicht ist es sogar mit den Gedanken nicht anders. Eines der tiefsten Worte, die Schnitzler (im „Einsamen Weg“) ausgesprochen hat, gibt die beste Antwort auf all diese bedenklichen Fragen: „Wenn Sie im Mittelpunkt der Erde säßen, wüßten Sie, daß alle Dinge gleich schwer sind. Und schwebten Sie im Mittelpunkt der Welt, dann wüßten Sie, daß alle Dinge gleich wichtig sind . . .“

*

Das ist es. Das Problem des Erotischen hat bei Schnitzler nicht mehr Wichtigkeit als die andern, die ich genannt, und einige, die ich nicht genannt habe: das der menschlichen Verantwortung vor allem, das überall mitklingt und am schönsten im „Bernhardi“ lebendig wird; das der Grenzen zwischen Sein und Schein, Spiel und Wirklichkeit, die bei ihm so seltsam ineinandergreifen; das der Relativität alles sittlichen, alles menschlichen Geschehens. Oder das des alternden Egoisten zum Beispiel, das immer ergreifender in die Dichtung des Reifenden hineinspielt; im „Einsamen Weg“ in zwei Erscheinungen seltenen Ranges gezeigt, in diesem Stephan von Sala vor allem, der sein Leben so ganz zum Kunstwerk gestaltet, daß er selbst den Tod hineinbezieht, sein Alleinbleiben, seine sonderbar künstliche und im tiefsten gramvolle letzte Liebe, seine

Schmerzen und Enttäuschungen wie einen köstlichen Besitz hegt und bewußt stilisiert wie die fremdartigen Verse, die er schreibt. Eine Gestalt, in der man auch wieder und wieder nur den Anatol gesehen hat und die so reich und fesselnd in ihrer glanzvollen Pose, ihrer hochmütigen Kühle und Selbstbewahrung dasteht wie nicht allzu viele Dichtergeschöpfe. Oder Hofreiter oder der alternde Casanova, die das Schwinden der Jugend toll macht, die sich ohnmächtig keuchend zur Wehr setzen, ins Leere greifen und sich zu Abenteuern von verwegener und häßlicher Absurdität montieren, um sich ihre Kraft zu beweisen und jung zu scheinen — und die so armselig an wahrhafter Jugend scheitern . . .

Und manches noch, wovon gelegentlich der Werke selbst gesprochen werden mag. Hier wollte ich, um von vorneherein die rechte Einstellung zu haben, mit all den festgefrorenen Phrasen einer allzuoft schon gedankenlos abschnurrenden kritischen Grammophonplattheit aufräumen und zeigen, wie arm und einseitig die meisten diesen so geliebten Dichter sahen (sogar solche, die ihn lieben) und wie reich und vielfältig er in Wirklichkeit ist.

Man muß nur die Etiketten abreißen. Und der Versuchung widerstehen, sie durch andere zu ersetzen. Vielleicht gelingts.

REPRISE

Zum Anfang zurück.

Ich empfinde den „Anatol", abgesehen von der Kraft der (wenn auch noch so sehr angefochtenen, aber doch nicht wegzuleugnenden) Typenbildung, als ein

entzückendes Kunstwerk; in seiner Art beinahe (beinahe!) als eine Vollkommenheit. Aber ich liebe ihn nicht und habe ihn auch zu jener Zeit nicht geliebt, in der ich der Bezauberung dieses fabelhaft geschliffenen Dialogs, der verwegenen Grazie der Pointierung und der zärtlich geistreichen Linienführung williger als jetzt erlegen bin. Immer wieder: Puccini; es ist dieselbe Süße, dieselbe mondäne, feine Penetranz des Parfüms, dieselbe Verführung durch Nichtigkeiten, die doch aus einer Fülle kommen. Was davon wertvoll bleibt, sind Einzelheiten; eine Reihe reizender, blendend formulierter Repliken, der Ton anmutig kultivierter Menschen, eine Heiterkeit der Antithetik, die sich manchmal (im „Abschiedssouper") zu voller Lustspielwirkung steigert. Aber den Schnitzler, den ich liebe, finde ich nur in „Weihnachtseinkäufe", mit der schönen Stimmung des verschneiten Wien, der hellen Auslagen, deren Licht ins Weiße schimmert, und der zwei Menschen, die ein versäumtes Glück verbindet, mit den lieben Gestalten der jungen Frau, die tapfer genug zu einer Konvenienzehe, aber nicht tapfer genug zur Liebe war, und des Mädels aus der Vorstadt, von dem nur gesprochen, aber die in diesen paar Worten zu etwas Unvergeßlichem (und Unsterblichem) wird; ein wenig in „Episode", in der wirklich ein paar wundersam erlebte Gedanken stehen und in der die Mahnung, man solle nichts wiedererleben wollen, so wehmütig launig in ihrer Berechtigung gezeigt wird; und in der Gabe komischer Kontrastwirkung und der der unvermuteten Parallelismen im „Abschiedssouper". Während die „Frage an das Schicksal" sehr amüsant die Angst (und die Eitelkeit) des nervösen Liebhabers, der an seinen Zweifeln leidet, vor der unzweifelhaften Wahrheit schildert, der er schließlich doch die Illusions-

möglichkeit des Ungewissen vorzieht — aber doch ein wenig blaß und allzu leicht hingeworfen scheint; und „Agonie", „Denksteine" und gar „Anatols Hochzeitsmorgen" sind trotz manchem Zug, bei dem man vor Vergnügen schreit, doch einigermaßen konstruiert, bloß auf Pointe gearbeitet und im wesentlichen unerfreulich. Auch muß ich bekennen, daß ich befangen bin: ich liebe den Typus Anatol nicht. An sich nicht, aber vor allem nicht als das Stück Schnitzler, das mir von je sein Bestes und Reichstes zu gefährden schien; um so weniger, je anziehender, liebenswürdiger, sprühender er sich gibt und sich (mit dem Ton und den flügelnden Händen Ernst Hartmanns) einschmeichelt. Und je mehr es ihm gelingt und ich mich wieder in ihn verliebe . . .

Im übrigen habe ich und haben die andern sicher Unrecht, die jetzt auf diese leichtgefügte, prickelnd heitere und hell leuchtende Szenenreihe mit so schwerem Geschütz losgehen. Unrecht: weil es unberechtigt ist, zu ihr mit den Ansprüchen zu kommen, zu denen der reife Schnitzler ein Recht gegeben hat. Sie ist vor allem von damals her zu werten und als das zu nehmen, was sie sein wollte: eine Folge von Scherzi, deren Trios Wiener Walzer sind, zärtliche Variationen über ein eigenes Thema, das ein schwermütig skeptisches Liebeslied ist, nur ohne Schlußfuge, sondern mit einem aus den Fugen geratenen Capriccio zingarese. Präludien zu Größerem, mit dem, da es nun da ist, diese feinen, leichten, kleinen Dinger nicht erschlagen werden sollten.

Zudem: schon als Erstling sind diese Stücke entzückend, in der Bestimmtheit, mit der ein Ton angeschlagen wird, der fortan mit uns weiterklingt und den wir nicht mehr missen wollen. Und nicht nur,

weil etwas von der eigenen Jugend darin schwingt. Sondern weil es, zum erstenmal, die bestrickende Schnitzlerweise ist . . .

*

Das „Märchen" ist ganz anders. Künstlerisch lange nicht so rein geglückt; aber voller von Erleiden und schon dadurch stärker im Klang. Man spürt, wie sich hier einer selbst befreien mußte und gleichzeitig über sich selbst Gericht hält. Und spürt: es hätte wundervoll werden können, wenn nicht so viel Tendenz und Problem und auch so viel „Literatur" und Aussprache über Aktuelles (damals Aktuelles) hineingepreßt worden wäre; heute, da Tendenz und Problem des Stückes ebenso verstorben ist wie das „Aktuelle", bleibt nur das Menschliche davon zu werten, ohne sich durch das andere stören zu lassen. Es ist auch dann noch ergiebig genug.

Hier sind Tragödien verschiedener Art ineinander verwirkt, größere und kleinere, seelische und bürgerliche. Die schmerzlichste (für mein Gefühl): die des Mannes, der sich frei und unabhängig genug glaubt, um seinem Denken und seiner Überzeugung gemäß leben zu können und der es doch nicht vermag; weil er eben nicht groß und frei genug ist, weil seine Empfindung ihn verwirrt und weil die Qual dieser Empfindung stärker ist als der mutige Vorsatz des Verstandes. Die „allgemeinste": die der Frau, die sich in Abenteuern verloren hatte, sich wieder erheben will und gerade von dem einzigen wieder verlassen und hinuntergestoßen wird, an den sie als Retter geglaubt hatte. (Nur um zu zeigen, wie wenig es auf Stoff und Problem als „Anlaß" ankommt und alles auf die Gestaltung, die auf gleichen Grundrissen ruhen und doch

polare Welten schaffen kann: ist dies nicht auch das tragische Problem der Salomé? Ebenso wie man in den Frauengestalten der „Liebelei", in Christine und Mizi Parallelismen zu Ariadne und Zerbinetta aufzeigen kann. Die Keimzelle ist irrelevant; die Art der Blüte entscheidet.) Die bürgerliche Tragödie: das „anständige" Mädchen, das weit verächtlicher ist als die „bemakelte", weil sie sich wirklich verkauft, um sich zu „versorgen" und ohne Liebe den bornierten, widerwärtig braven und korrekten Beamten heiratet, der, ganz wie seine Braut, zu jenen Wesen gehört, die glauben, weil sie den ersten Stein warfen, für frei von Schuld gehalten zu werden; und die ihn daher immer werfen. Die Schmähung als Maske: bisweilen vielleicht sogar vor sich selber.

Merkwürdig, wie vielerlei Töne in dieser (noch nicht genügend gestrafften, noch nicht genügend vereinfachten) dramatischen Sinfonie ineinanderklingen. Ein menschlich starker, leidenschaftlicher, wehvoller, der gleich der vox humana über allen anderen schwebt; der Griensteidlton, die Pointierungen des Literaturcafés in all der schlagenden Brillanz der theoretischen Debatten über Kunst und Leben; der Ton der französischen Sittenkomödie in seiner didaktischen Eleganz, etwa aus den Gegenden der „Denise" oder „Fernande", aber im Redeklang des Burgtheaters: man hört Sonnenthals tränengeschwellte, in edler Empörung vibrierende Stimme in diesen Standreden, die zuerst das „Märchen von den Gefallenen" vernichten wollen und schließlich in der Erkenntnis des tausendfach lügnerischeren, des „Märchens von den Erhobenen" verstummen müssen... Und dann, in den fast allzu lebendigen Episoden des Stückes (allzu lebendig, weil neben ihnen die Hauptpersonen manchmal abstrakt werden) einen Wiener

Ton von einer Echtheit, wie man ihn noch nicht gehört hat; hier der Ton des vorstädtischen Mittelstandes, der Tanzschule, der lebemännischen Hausherrensöhne, der lüsternen kleinen Mädel in engen Familienverhältnissen, des zweitrangigen Theaters — wieder „nur" ein Ausschnitt, aber ein fabelhaft gut gesehener, jener Stadt, der man einst ein „goldenes Wiener Herz" nachsagte (das freilich jetzt mehr zu einem stählernen, einem diebstählernen geworden ist). Es spritzt von Talent in diesem Stück. Es ist auch pünktlich ausgepfiffen worden.

Heute kann man das gar nicht mehr begreifen. Vor allem nicht, daß die These des „Märchens" als so besonders kühn und aufreizend empfunden wurde. Heute spricht man über derlei gar nicht mehr; es ist banal geworden — das Schicksal jeder Wahrheit, bis sie dann wieder einmal neu entdeckt und dann wieder ausgepfiffen wird. Hier hat einer, der offenbar selber bitterlich darunter gelitten hat, einen Künstler zu zeigen versucht, der daran glaubt, daß ein menschlich empfindender Mann „darüber" hinweg kann, hinweg können muß, und der es schließlich dann selber doch nicht kann; in diesem Fall, weil das geliebte Mädchen vor ihm mehr als bloß einen Liebhaber hatte und weil sie sich, schon durch ihren Beruf als Schauspielerin, von der Welt des Vergangenen nicht ganz lösen konnte; weil immer noch Worte von einst zu ihr dringen, gemeinsame Bekannte harmlos von Dingen aus der Nähe jener einstigen Geliebten sprechen — und weil er von alledem derart gepeinigt wird, daß er auch das Mädchen martert, bis sie, stärker und echter als er, den Mann für immer wegschickt, der ihr ein Heiland zu werden schien und dessen kleinliches Versagen sie jetzt nicht begreifen kann. Sein Leid hat sie verstanden; die

männliche Überheblichkeit, die sich als Richter aufspielt, ist ihr unerträglich.

Ich weiß es eigentlich bis heute noch nicht, was die Leute an diesem sicher und wirkungsvoll geführten, an lebensvollen Gestalten reichen und geistig anregenden Stück, in dem ein Dichter, der ein junger Mensch ist, sein Herz entblößt, derart empört haben mag: das Märchen von den Gefallenen oder das von den Erhobenen; daß Fedor Denner das Vorurteil zerstören will oder daß er dann doch vom Nachurteil besiegt wird. Wahrscheinlich aber war es nur das freilich durch das gestellte „heikle" Problem noch aufgereizte Unbehagen, das sich bei allen dramatischen Lösungen dieser Art einstellt, die eben keine Lösungen typischer Art sein können. Das ist ja das Bedenkliche an allen Thesenstücken — und das „Märchen" ist mehr Thesen- und Tendenzstück, als es künstlerisch förderlich ist: entweder wird ein so besonderer Fall gezeigt, daß er nicht verallgemeinert werden kann und also nichts Prinzipielles aussagt, aber dadurch auch den Anteil des vom Drama aufgerufenen Menschen schwächt; oder ein so allgemeiner, daß er auf den einzelnen nicht anzuwenden ist. Weil man eben in diesen wichtigsten und subtilsten Dingen keine „Prinzipien" aufstellen kann. Denn: es kann nichts Falscheres geben, als zu sagen: „darüber kann kein Mann weg." Man kann nicht einmal sagen: „Dieser besondere Mann kann darüber hinweg"; er wird es können, wenn seine Leidenschaft stärker ist als seine Eifersucht auf die Vergangenheit der geliebten Frau (aber wahrscheinlich eben nur so lange sie stärker ist); er wird es können, wenn er weiß, daß ihre Unerfahrenheit mißbraucht worden ist, daß sie ihrem Blut oder ihrem übermächtigen Gefühl erliegen mußte; er wird es bei einer anderen

nicht können, die sich des Wohllebens halber oder aus Lüsternheit oder Neugierde oder Sensationslust preisgegeben und mehr als einem einzigen ohne echte Empfindung angehört hat. Er wird leiden und trotzdem die Geliebte nicht verlassen, wenn sie unwissend war und erst durch ihn gelernt hat, daß die Vereinigung von Mann und Frau das tiefste Mysterium sein kann, die Stunde, in der die Welt vollkommen wird und beide in den Kreis des Werdens und Vergehens eingespannt werden, die Empfindung des restlosen Einswerdens der Seelen und der Leiber; und daß sie tierisch, widerlich, frivol, schmutzig sein kann, wenn nur gedankenlose Lust ohne seelische Beziehung zwei Menschen zufällig zu einer bloß physischen Funktion zusammenführt. Gewiß, die Sexualmoral der vergangenen Zeit war töricht, beschränkt, lieblos, falsch (vor allem, weil diese Dinge nichts mit Moral zu schaffen haben); aber sie war ethisch hoch über der frechen, bedenkenlosen Gier des Heute, das nur den Genuß will, den geschlechtlichen Alleinbesitz aufheben zu können wähnt, geheimnislos geworden ist und nicht mehr ahnt, daß eine Welt ohne Liebe verloren ist, daß Liebe aber Alleinbesitz und Alleinhingabe bedeutet, kein Spiel ist, sondern höchster Einsatz und höchster Ernst — und daß alles andere, was mit diesem erwählten Wort benannt wird, nur ein Spiel, ein Frisson der Nerven, eine Laune der Epidermis ist. Das hat nichts mit Legitimität, nichts mit Moral und ähnlichen verstorbenen Dingen zu tun. Aber ich glaube nicht an den Bestand einer Welt, in der die Liebeserfüllung nicht der Ruf nach dem Kinde oder das Gefühl des Aufgehens im All, des erfüllten Lebenssinnes ist. Die Zeit, in der wir leben, wird nicht an ihren sozialen Unzulänglichkeiten zugrunde gehen, sondern an ihrer Entgötterung und an

ihrem Wahn einer glückspendenden Liebesfreiheit, die zur Befriedigung jedes Kitzels das ungeheure Wunder der Liebe verleugnet, vergessen hat, daß Liebe ein köstliches Unfreiwerden heißt und daß ein Glück zu billig ist, das nur vom Unterleib gespendet wird, ohne Einsatz des ganzen Menschen und seiner ganzen unsterblichen Seele.

... Im „Märchen“ fühlt man es, wie schmerzlich, wie selbstquälerisch, wie sehnsuchtsvoll das Rechte suchend der Dichter mit all diesen schweren Fragen gerungen hat. In diesem Suchen, im Leidvollen des Selbsterlebten liegt der starke Zauber dieses Jugendwerkes. Es ist vielfach überladen, oft konstruiert, oft wirklich nur „literarisch“. Aber immer wieder spürt man den Herzschlag des Dichters und den heißen Atem seiner Jugend. Szenen wie die, in der Fedor Denner in der ganzen Unbefangenheit einer schönen Aufwallung gegen die dummen, verstockten Vorurteile spricht, die ein Weib verdammen, bloß weil es geliebt hat und natürlich war, und in der ihm Fanny Theren plötzlich heimlich und wortlos die Hand küßt, sein Zusammenzucken, da er nun weiß, daß auch das geliebte Mädchen eine von jenen ist, denen eben seine Worte galten, die er jetzt vielleicht nicht mehr sprechen könnte — die leidenschaftliche Liebesszene des zweiten, die peinigenden, häßlichen und doch von Liebe und Weh durchglühten Auseinandersetzungen des dritten Aktes — das hätte, auch damals, nicht der erste beste schreiben können. Der Beste hat sie geschrieben.

Es ist trotzdem kein gutes Stück. Es ist zuviel Doktrin in ihm, zuviel Schreibtischtheorie, und es ist seltsam, wie welk und grau gerade das, was für Schnitzler damals offenbar das Wichtigste war, neben dem vollen Leben der Episodenfiguren wirkt und neben der lichterlohen Empfindung, die in allen Momenten

losbricht, in denen die These vergessen wird und die Menschen ihrem Gefühl Worte geben. In diesem vielfach danebengreifenden Stück ist so viel Jugend, Wärme, Geist, Menschlichkeit, wie nur in wenigen Werken jener Zeit.

Hat man das damals wirklich nicht bemerkt? Und hat man es bis heute nur in Rußland und Amerika, aber in Deutschland und Österreich nicht bemerkt? Sicher ist, daß dieses unterschätzteste der Schnitzlerschen Stücke von Anbeginn unter keinem guten Stern stand. In Berlin hat es Otto Brahm fürs Lessingtheater angenommen, aber niemals aufgeführt. (Während späterhin das Lessingtheater das spezifische Hauptmann- und Schnitzlertheater geworden ist.) In Prag wurde das Schauspiel vom Deutschen Landestheater zur Aufführung angenommen, aber vom Landesausschuß aus sittlicher Empörung (wirklich, aus sittlicher Empörung) verboten; erst in dem Schnitzlerzyklus, den der Prager Direktor Heinrich Teweles zu des Dichters 50. Geburtstag in 14 Abenden veranstaltete — und den ihm keine einzige der Bühnen nachmachte, die Schnitzlern dauernde Erfolge zu danken hatten — wurde das Stück dort zum erstenmal gespielt. Die Uraufführung erfolgte dann erst in Wien, am 1. Dezember 1893 im Deutschen Volkstheater.

DIE ERSTE PREMIÈRE

Ich entsinne mich des Abends noch so gut. Wir jungen Leute waren voll fieberhafter Aufregung ins Theater gekommen, bange und froh zugleich: es galt für einen aus unserem Kreise, sich auf der Bühne zu

bewähren, ein neuer Dichter sollte gegrüßt werden — würden sie ihn erkennen, würden sie seine Stimme, diese vox humana, durch all das hindurchhören, was (sie wußten es wohl) an diesem erlebten und heutigen Stück noch unerlebt und von gestern, was neben der Sprache wirklicher Menschen noch Theaterdialog, neben den seelischen Vorgängen noch „Wirklichkeit" war? (Und wie wenig von alledem war da; wieviel von junger Wahrheit und Echtheit.) Ein neuer Dichter sollte gegrüßt werden; würden sie ihn grüßen? Sie haben ihn nicht gegrüßt. Und waren von vornherein entschlossen dazu. Daß die Kritik ihnen dabei half, ist das jämmerlichste daran.

Da war ein neuer Dichter, der aus innerstem Gefühl mit höchster Wahrheit das ewige Leid des Mannes gestaltete. Das Publikum empfand das als peinlich. Da war ein Stück, das offenherzig und tapfer gegen Vorurteile anstürmte. Das Publikum empfand das als unverschämt. Da wurde das Seelenleben einer Frau gezeigt, die, wie man es zu nennen liebte, nicht mehr „rein" war, und es wurde gezeigt, daß sie reiner und wertvoller in ihrer selbstlosen, hingebenden Empfindung war als der Mann, der sie peinigte, und die anderen, die sie verurteilten. Das Publikum empfand das als indiskret. Das Publikum war überhaupt wieder einmal in seinen heiligsten Empfindungen verletzt. Und sie pfiffen auf Hausschlüsseln.

Nun hätte man meinen sollen, daß die Kritik, ihrer Verantwortung bewußt, hier eingreifen müssen werde, daß sie zwischen dem neuen Dichter und dem Publikum vermitteln würde, daß sie die Kraft der Menschengestaltung, die Höhe der Gesinnung, die psychologische Wahrheit, die Schärfe und den Mut der Dialektik erkennen und die Qualitäten des Stückes klar machen

werde, ohne die Fehler zu verschweigen, daß sie die Einsichtlosen beschämen, den Stumpfgebliebenen die Augen öffnen werde. Aber auch die Kritik pfiff auf Hausschlüsseln. Daß hier eine junge, neue Kraft war, die sich stürmisch regte und doch niemals in Sturm- und Drangmanieren verfallen war, spürte keiner. Sie schrieben nicht, daß die österreichische Bühne wieder einen Dramatiker ersten Ranges hatte. Sondern sie schrieben: Die Direktion „hätte diese brutale Cochonnerie überhaupt nicht zur Aufführung gelangen lassen dürfen und ein literarisch gebildetes, nicht durch die französischen Ehebruchsstücke moralisch degeneriertes Publikum hätte diese ekelhafte Ausgeburt einer krankhaften Phantasie sicher schon nach den ersten Szenen energisch ablehnen sollen." Sie schrieben: „Man staunt über die furchtbare sittliche Verwahrlosung, die aus dem Werk spricht. Wir bitten Herrn Schnitzler inständigst, uns für Heuchler und Pharisäer zu halten; er wird uns dafür erlauben, daß wir ihn für etwas anderes halten, was jedes Handbuch der Naturgeschichte näher beschreibt." Sie schrieben von einem „an Tollheit grenzenden Zynismus", von „erschreckender Greisenhaftigkeit" der Dialogsprache; sie riefen: „Um Reinlichkeit wird gebeten!" und ein Wohlwollender nannte das Stück „das Werk eines begabten Dilettanten".

Brutalität, ekelhafte, krankhafte Phantasie, Tollheit, Zynismus, Cochonnerie, Verwahrlosung, Schwein (nicht allzusehr verblümt), Unreinlichkeit, Dilettantismus — es ist gerade genug. Ist ebenso verständnisvoll wie erfreuend, ebenso würdig wie gewissenhaft. So wurde der Dichter Arthur Schnitzler bei seinem ersten Schritt in die Öffentlichkeit des Theaters begrüßt.

VON ERSTLINGS- UND HAUPTWERKEN

Merkwürdig ist mir am „Anatol" und ebenso am „Märchen" eines: wie wenig sie den Charakter des „Erstlingswerks" tragen. Gewiß, sie schlagen Schnitzlers „Grundthemen" an, die beinahe vollzählig werden, wenn man die beiden gleich darauf entstandenen Arbeiten dazunimmt: die Novelle „Sterben", die den Dichter und den Arzt, die sich hier zu einem bezwingenden Werk ergänzen, auf gleicher Höhe zeigt, und das Schauspiel „Liebelei", das innigste, im Gefühl elementarste, menschlich wärmste und einfachste, das er geschrieben hat, voller Schubertmusik, ein traurig süßes Liebeslied, von lieber Wiener Herzlichkeit randvoll, von allerlei still aufrührerischen Gedanken schwer. In diesen vier Werken ist der ganze Schnitzler zu finden. Gewiß. Aber doch nicht der „rechte", der endgültige; nur seine Skizze, der Entwurf seiner Lebensbotschaft. Trotzdem: das gilt nur für die Thematik dieser Dichtungen, nicht für ihre Form. Sie ist vollendet. Hat nichts vom Suchen und Irren, vom Danebenhauen, Zuhochgreifen, vom Überschuß und von Entgleisungen des Temperaments, vom Überbetonen der Eigenart, vom Justament des Widerspruchs, von der Hypertrophie des Ichs, das sein ganzes Erleben, Denken, Wollen, Lieben, Hassen in ein einziges Buch drängen will und dabei gleich um die ihm einzig gemäße Form ringt. Nichts vom Erstlingswerk mit einem Wort.

Aber, um es gleich hier zu fragen: in welchem seiner Werke ist eigentlich der ganze, der rechte Schnitzler zu finden? Die Frage nach seinem Hauptwerk bringt wirklich Verlegenheit. Es ist oft geschehen, daß

Fremde, denen man unseren Dichter pries, wissen wollten, welches seiner Bücher sie nun lesen sollten, um ihn am vollkommensten kennenzulernen; in welchem seiner Dramen oder Romane sein Wesen ganz und restlos ausgedrückt sei. Worauf nur zu antworten ist: in allen zusammen. Die Ähnlichkeiten, die Schnitzlers Werke verbinden, sind solche der Landschaft und der geistigen Atmosphäre; aber in Wahrheit hat sich kaum einer weniger wiederholt als er (so seltsam diese Behauptung zunächst erscheinen mag), ist kaum einer so entschieden aus engstem Kreis ins Weite geschritten. Sein Hauptwerk? Der „Medardus" — vielleicht; hier sind alle Elemente seines Wesens am reinsten beisammen. Oder ist es nicht noch eher der „Professor Bernhardi", in dem das stärkste Schnitzlermotiv, das Problem der menschlichen Verantwortung, den Orgelpunkt für all „seine" andern Themen abgibt, die hier in glanzvoller Polyphonie erklingen? Wenn es nicht doch der „Schleier der Beatrice" ist, in dem er zum Stil der großen Tragödie gekommen ist und wieder eines seiner wichtigsten Motive, das der geheimnisvollen Zusammenhänge des Lebens neben den rätselhaften des Ineinanderspielens von Liebe und Wahn und weiblichem Elementarwesen und Künstlerschaft und fürstlichem Lebenswillen und allem Mannesleid in einer letzten Nacht im Schatten des Todes zeigt. Oder — aber es hilft nichts; kaum ist der Name eines Werkes ausgesprochen, so drängen sich des Dichters andere Stücke und Erzählungen als Einwände heran und zeugen für andern Reichtum. Er hat, so empfinden es manche, begonnen wie ein Franzose, der zufällig in Wien geboren war. Hat all diese leichte Dialoggrazie bald weggestreift, ist aus den Bezirken enger und kleinbürgerlicher Erotik (die er frei-

lich schon in der „Liebelei" in wundervolles Allgemeinmenschliches hinaufzutreiben vermochte) ins weite Land gegangen, in dem nur mehr die Wichtigkeiten des Menschentums Gesetz sind. Von den Anatolabenteuern und all den großen und kleinen Schmerzen der Liebe, die er in Meisterwerken von Maupassantscher Klarheit und Reife dargestellt hat, ist er längst fort, hat die Fragen des Duells und des Soldatentums („Freiwild"), des Militarismus und des Offizierswesens („Leutnant Gustl"), des gebildeten Großstadtjuden („Der Weg ins Freie") ebenso scharf gepackt wie manche Fragen der Ehe („Zwischenspiel"), hat von allen möglichen Verlogenheiten und Grausamkeiten den Schleier gezogen („Vermächtnis", „Reigen"), hat in der „Beatrice" seinen großartigsten Dichter- und Schönheitstraum geträumt, hat das bedenkliche Verhältnis des Schaffenden zu seinen Anlässen, anders als Ibsen in seinem „Epilog", in den „Lebendigen Stunden" mit bestrickendem Geist und unbarmherzig sarkastischer Offenheit gestaltet, hat alles Mißverstehen, aber auch die Unmöglichkeit der Verständigung durch die menschliche Sprache im „Zwischenspiel" und in der „Komödie der Worte" gezeigt, ist im „Einsamen Weg", dem „Ruf des Lebens", dem „Weiten Land", den „Marionetten" zu den tiefsten Aufschlüssen vom Puppenspiel des Lebens und den Wesenszügen der eigenen Generation gelangt. Überall ganz er selbst und doch überall anders, von neuen Perspektiven aus die alten Gesichter betrachtend. Aber keines dieser Werke spricht seine Totalität aus. Nicht einmal sein erstes. Während die großen Dichter sonst gerade in ihren Anfängen, ich sagt' es vorhin, ihr ganzes Ich in ihr Werk pressen, überladen und übertrieben, aber aufschlußreich für ihr ganzes späteres Sein, hat Schnitzler

schon im „Anatol" (und ebenso im „Märchen") genau so artistisch gearbeitet, wie zur Zeit seiner schönsten Meisterschaft, hat in ungemein besonnener Gewissenhaftigkeit alles Aufdringliche ausgeschieden, hat fast altklug alles vermieden, was sein eigentliches Wesen verkünden könnte, hat sich in diesen anmutvoll geistreichen, melancholisch skeptischen Szenen in die reinste Form und in eine kühle Ironie geflüchtet, die nichts von der Wärme der nachfolgenden Werke hatte. Niemals geht sein Temperament hier mit ihm durch (im „Märchen" schon eher); alles Selbstverräterische fehlt. Woher kommt, daß alles, was er nachher gemacht hat, jugendlicher wirkt als gerade seine ersten Sachen? Jugendlicher, voller — auch voller von ihm selbst. Er hat eine Reihe von Meisterwerken vollendet. Aber sein eigentliches Erstlingswerk ist er noch schuldig geblieben . . .

VOM TODE ...

Zwischen dem „Märchen" und der „Liebelei" erschienen, aber schon ein paar Jahre vorher (1892) geschrieben und um so erstaunlicher in ihrer knappen, kristallklaren Vollkommenheit, ist die Erzählung „Sterben" (zuerst gedruckt in der „Neuen Deutschen Rundschau", dann als Buch im Verlag dieser Revue, bei S. Fischer in Berlin, der fortan, ausgenommen für den „Reigen", Schnitzlers einziger Verleger geblieben ist und auch die zuerst in anderem Verlag publizierten Werke, den „Anatol", das „Märchen" und den späteren

Novellenband „Die griechische Tänzerin", übernommen und sowohl einzeln als auch in einer schönen Gesamtausgabe veröffentlicht hat). „Sterben" war ein starker literarischer Erfolg; die Novelle hat sofort ernsthafte Aufmerksamkeit erweckt, ist gleich nach der deutschen Ausgabe von Valette ins Französische übersetzt worden — der Beginn der erstaunlich zahlreichen Übersetzungen Schnitzlerscher Werke, die zu ihrem größten Teil ins Französische, Englische, Russische, Italienische, Spanische, ja ins Japanische übertragen worden sind — und die Literaturkritik, die im allgemeinen doch etwas gewissenhafter betrieben zu werden scheint als die Theaterkritik, hat hier doch rasch die Ungewöhnlichkeit der Begabung gespürt und hat, wenn auch noch manchmal einigermaßen gewunden und widerwillig, doch mit auffallendem Nachdruck auf diese ganz merkwürdige Erzählung hingewiesen.

Begreiflich. Man mag diese Schilderung eines unerbittlich fortschreitenden Krankheitsprozesses in ihrer scheinbar fast referierenden Objektivität und der Schärfe der Beobachtung als peinlich empfinden; aber der erstaunlichen Meisterschaft dieser Darstellung kann sich niemand entziehen. Weil sie nicht nur durch die Richtigkeit der Schilderung überzeugt, in der Zug für Zug von einem ärztlichen Diagnostiker hohen Ranges festgehalten ist, sondern durch die Künstlerschaft bezwingt, mit der selbst die grausamsten Symptome des Hinsiechens dem bloßen konstatierenden Bericht entrückt und zu unmittelbarer Anschauung und Gegenständlichkeit gebracht werden. Und weil hier nicht nur Menschen voll und rund gestaltet werden, bis in die geheimsten Seelenregungen und die subtilsten Empfindungen hinein glaubhaft, sondern weil über

die bloße Bravour einer dichterisch geschauten und wiedergegebenen Krankengeschichte hinaus ein echter Konflikt da ist, jener „Falke“ des Boccaccio, den Heyse als Kennzeichen der richtigen Novelle fordert. Weil in diesem „Sterben“ alles lebt — mit einem Wort.

Dieser Konflikt ist: einem jungen Menschen wird von einem Arzt wahrheitsgemäß gesagt, daß er nur noch ein Jahr zu leben hat. Kein Wunder, daß dieser Felix von da ab gleich einem zum Tode Verurteilten nur mehr diesem Tag entgegenlebt, entgegenstirbt; kein Wunder, daß Marie, seine Geliebte, ein herzliches, warmes, einfaches und liebreiches Geschöpf, in ihrer Verzweiflung mit ihm sterben, nicht allein zurückgelassen bleiben, sondern mit dem angebeteten Mann gemeinsam die dunkle Straße gehen will. Das nimmt Felix nicht an, nicht einmal in Gedanken. Aber je weiter die tückische Schwindsucht fortschreitet, desto wütender überfällt ihn die Eifersucht auf alles, was am Leben bleibt, auf die Männer, die der Geliebten noch nahen können, auf diese selbst, die jung und frisch sein und ihr Dasein genießen wird, wenn er schon längst im Grabe liegt; sie wird zuerst weinen, dann stiller werden, dann getröstet und dann wird die Süße und Helligkeit des Lebens stärker sein. Und immer hartnäckiger setzt sich der Gedanke in ihm fest, sie mit sich zu nehmen; wie ein Monomane klammert er sich an das Wort, das sie in ihrem ersten namenlosen Schmerz gesprochen und das er zuerst so stolz abgelehnt hat, als hätte sie ihm ein Gelübde geleistet, das sie nun erfüllen müsse — müsse; und wenn er es durch Gewalt, durch Mord erzwingen sollte. Während in ihr die entgegengesetzte Wandlung vorgeht. Sie hat es wirklich ernst gemeint; sie wollte mit ihm sterben. Aber je weiter die Krankheit fortschreitet, je

egoistischer Felix ihre Pflege in Anspruch nimmt, die sie in voller, hingebender Liebe und Opferbereitschaft leistet, um so mehr graut ihr vor dem Drohenden, Unbekannten des Todes, um so lockender empfindet sie das Leben, ihr eigenes Jungsein und all seine Verheißungen. Und da Felix, der sie immer wieder an ihr Versprechen mahnt und ihrem Unbereitsein grollt, in seiner Todesstunde versuchen will, sie mit sich zu reißen und sie seine heißen Finger würgend am Halse spürt, flieht sie vor ihm, läßt den Sterbenden allein, flieht hinaus in ihrer rasenden Angst, um Hilfe zu holen, und flieht in Wirklichkeit zurück ins Leben, vielleicht sogar — es ist kaum angedeutet — in die Arme des jungen Arztes, der des Kranken Freund ist und den sie telegraphisch an sein Lager gerufen hatte. Sie stürzt ihm entgegen und kehrt mit ihm ins Haus zurück. Da finden sie Felix tot auf dem Boden ausgestreckt . . .

Das ist mit unerhörter Meisterschaft geschildert. Mit einer fast unheimlichen Sachlichkeit; man hört des Dichters eigene Stimme nicht. Wie sich das Verhältnis der beiden Menschen verschiebt, wie aus Mariens Liebe schließlich nur mehr Pflichtbewußtsein, die Marter des Leidensehens, die erschreckende Pein des uneingestandenen Wunsches nach Erlösung und Ende wandelt, aus der des Felix nur mehr der Groll gegen die Gesunde, Lebendige, Junge wird; wie die beiden sich belauern, ihr Geheimstes ahnen und aufspüren wollen, wie sie auf der Hut voreinander sind und sich nicht verraten wollen, wie über all dem Qualvollen dieser überreizten, aufgewühlten Wachsamkeit doch die Liebe der beiden schwebt, die bis zum Ende da ist, nur miterkrankt, fiebernd, in Angst und Mißtrauen, wie all das zwischen ihnen fast unausgesprochen bleibt, ja

kaum vom Dichter ausgesprochen, nur an Symptomen gezeigt wird — das ist neben der erschütternden Schilderung der seelischen Leiden des zum Tode Verdammten, seiner armen, immer wieder verflackernden Hoffnung, seiner grausam fortschreitenden Zerstörung und auch neben den landschaftlichen Hintergründen des Geschehens, die nur ganz leise mit den sparsamsten Farben hingesetzt sind, ein Meisterstück hohen Ranges. Ist in der ganz unsentimentalen, niemals rührseligen, niemals auf dichterische Koloraturarien und Applaus ausgehenden Schlichtheit der geflissentlich unpersönlichen und doch alles mit bildhafter Kraft der Anschaulichkeit hinsetzenden Darstellung und ist in der unvergleichlichen Sicherheit der psychologischen Entwicklung eine dichterische Präzisionsarbeit ohnegleichen.

... UND VON DER LIEBE

Freilich: warm wird einem nicht dabei. Das liegt im Stofflichen; das liegt in der Art des Vortrags, in der Sordiniertheit des Tons, der Düsterkeit der Farbe, der Reserviertheit des gleichsam nur berichterstattenden Erzählers. Um so wärmer aber wird einem bei Schnitzlers nächstem Werk, das ihm mit einem Schlag alle Herzen erobert hat: bei dem Schauspiel „Liebelei“.

Wer Schnitzlers Dichtungen liest, in denen vor allem die Mühelosigkeit, der leicht schwebende Schritt, die unpedantische Anmut des Geistes entzückt, hat die Empfindung, daß jede von ihnen ihm reif und fertig als Geschenk reicher Stunden in den Schoß gefallen ist

und daß er sie nur festzuhalten brauchte, ohne viel zu grübeln, zu feilen, zu bessern. Aber wer so denkt, beweist nur, daß er wenig vom Schaffen der Künstler, von ihrer Arbeit und ihrem Ringen mit dem Stoff ahnt; die wirklichen Meister wissen von Mühe und Geduld; „Genie ist Fleiß" hat einer von ihnen gesagt und hat recht gehabt. Es gibt kaum ein Werk von Schnitzler, das der Öffentlichkeit so vorliegt, wie es ursprünglich konzipiert war; manche von ihnen haben Wandlungen der merkwürdigsten Art durchgemacht, sind aus einer Novelle zum Lustspiel, aus dem Lustspiel dann endlich zur Tragödie geworden; manche waren ursprünglich mit einer zweiten Schöpfung verkettet (der „Einsame Weg" und „Professor Bernhardi" z. B. waren im ersten Entwurf ein einziges Stück und sind erst später „gespaltet" worden). Er arbeitet mit pedantischer Gewissenhaftigkeit: selbst wenn er die endgültige Fassung seines Stoffes „hat", schreibt er das Werk drei-, viermal, bis es all seinen Ansprüchen genügt; mit einer Künstlerschaft von empfindlichster Selbstkritik und Selbstzucht „verdient" er sich seine Einfälle. Es wird fesselnd sein, in einzelnen Fällen einen Blick in seine Werkstatt zu tun und die Metamorphosen seiner ersten Konzepte bis zu ihrer Vollendung zu verfolgen.

Das zeigt sich schon bei der „Liebelei", und es ist höchst aufschlußreich, diesen Vorgang zu betrachten: was dem Dichter als Notiz genügt, was zunächst aus ihr wird und wie, zumeist durch Vereinfachung und durch Weglassen von Übermotivierungen, schließlich das künstlerisch vollendete Werk aus diesen Skizzen herauswächst.

Der erste Einfall zur „Liebelei" ist auf ein Blättchen notiert, und es ist wunderlich, wie wenig gerade das

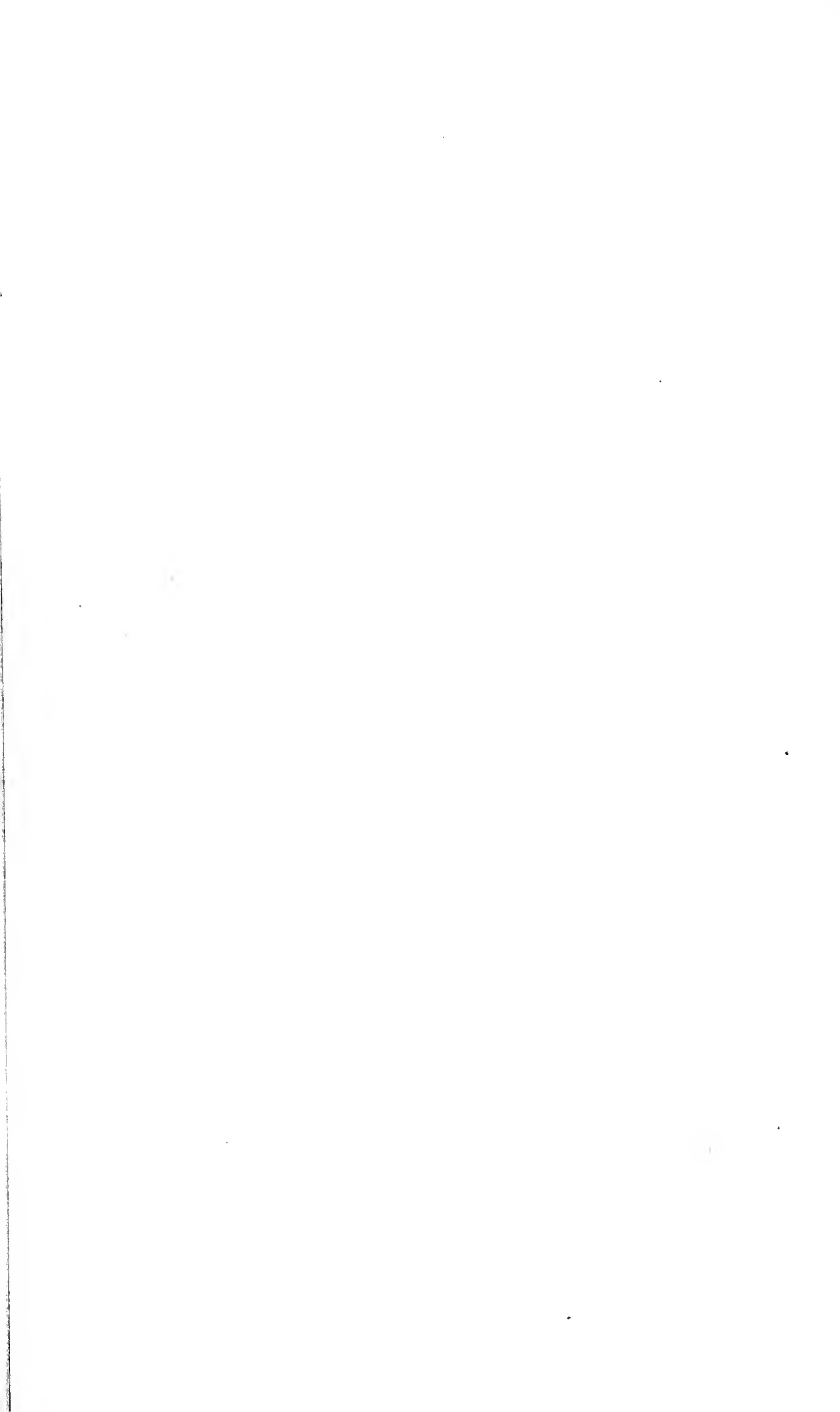
Wesentliche und das Reizvollste des Stückes aus den Schlagworten dieses Entwurfes kenntlich wird; für den Dichter genügt es offenbar nur als Gedächtnisbehelf. So sieht dieser Zettel aus:

„Das arme Mädel. Das sag ich dir gleich: ‚viel kann ich mich nicht mit dir abgeben . . .‘ sagt er ihr gleich im Anfang. — Sie liebt ihn käthchenhaft, abgöttisch. Er sitzt im Parkett, sie auf der Galerie. — Beim Kommen sieht sie ihn mit jener schönen Dame sprechen, mit der er ein Verhältnis hat . . . Er hat wegen jener andern ein Duell . . . Den Abend vorher bei dem ‚armen Mädel‘ . . . Am nächsten Tag wird er erschossen . . . Sie steht ferne, wie er begraben wird; weiß nichts. Jetzt erst erfährt sie, daß er — wegen einer andern gestorben . . . Und wankt nach Hause . . . Er war ihr noch einmal gestorben!“

Selbst wenn man die Vorstellung der beiden Gestalten, Fritzens und Christinens, miteinbezieht und dieses „Stenogramm“ des Stofflichen schon mit dieser Vorstellung liest: es wird kaum einen geben, der aus diesen dürftigen Zeilen die ergiebige Menschlichkeit des Einfalls spürt, der aus ihnen die Konflikte, die tragischen Gegensätze, die dramatischen Spannungen und Entspannungen der „Liebelei“ herauszulesen vermöchte. Im Gegenteil: manche Worte könnten beinahe auf Sudermannsche Kontrastabsichten, auf soziale Gegenüberstellung, Vorderhaus und Hinterhaus oder vornehmes und Vorstadtviertel gedeutet werden (so ähnlich, wie es Schnitzler in seiner kostbaren Groteske „Zum großen Wurstel“ in der Rede des „düsteren Kanzlisten“ parodiert hat . . .). Von der Innigkeit, der Wärme, der Leidenschaft der „Liebelei“ kann aus dieser Skizze kein Unbeteiligter auch nur das Geringste ahnen, noch weniger von der Fülle der Gestaltung,



1894



von der Besonderheit, der einfachen Herzlichkeit und Natürlichkeit der fast wie geradewegs von der Straße auf die Bühne geholten Menschen ... Aber was das Seltsamste daran ist: nicht nur kein Unbeteiligter — der Dichter selbst hat nicht gleich geahnt, was in seinem Einfall steckt und was ihm abzugewinnen war.

Denn: das Schauspiel „Liebelei", dieses Stück Jugend, dieses traurig schöne Wiener Gedicht, dessen Duft und Melodie einem wie einer der schwermütigen, getragenen Lannerwalzer im Sinn bleibt, ist gar nicht unmittelbar aus dieser Skizze herausgewachsen. Was zunächst aus ihr wurde, war das Szenarium zu einem Volksstück in mehreren Bildern, deren erstes ich vor Jahren in einem inzwischen halb verschollenen und ganz vergriffenen Band „Widmungen" zu Ehren des alten Ferdinand von Saar herausgegeben habe, des österreichischen Dichters, den ich als Erzähler immer als Arthur Schnitzlers „eigentlichen" Vorgänger empfunden habe (und der es selbst immer, halb resigniert, halb stolz sagte: „Ich bin eben der Übergang von den Alten zu euch").

In diesem ersten Bild ist zweierlei von anziehendstem Reiz: die ganz meisterhaft festgehaltene Stimmung und das Milieu der gewissen Wiener Tanzschulen, in denen junge Leute und Mädchen, zumeist keine aus der „guten Gesellschaft", sondern solche des Vorstadtmittelstandes, nebenbei auch Tanzen lernen, hauptsächlich aber zu mehr oder minder unschuldiger Unterhaltung hinkommen (zumeist zu minder unschuldiger); Verhältnisse werden angeknüpft, binden und lösen sich leicht und schmerzlos, die Mädel sind nicht egoistisch, die Kommis und Hausherrnsöhne (die in ihrer falschen Eleganz zum Schreien echt hingestellt werden) nicht eben heroisch, sie wollen die eigene Jugend spüren,

heftigere Gefühle sind selten. Liebeswalzer, und nur manchmal einer in Moll. Hier lernen sich auch Fritz und Christine kennen. Und das ist das zweite: wie diese beiden Gestalten, aber auch die des Theodor und Mizis, schon ganz die des späteren Schauspiels sind; blasser, etwas unbestimmter in der Kontur, aber doch unverkennbar. Aber man spürt auch in diesem Bild, warum das Volksstück nicht zu Ende geschrieben worden ist und worin die Hemmung für Schnitzler lag: in dieser ersten Fassung hat Christine schon eine Enttäuschung hinter sich, hat schon einmal geglaubt, „ewige" Liebe zu finden und hat es erleben müssen, wie kurz diese Ewigkeit ist, die ihr voreilig versprochen wurde. Eine solche Christine konnte Schnitzler nicht brauchen, der ja eben zeigen wollte, wie dasselbe Erlebnis für den Mann eine Liebelei, für das Weib aber Liebe, Lebensinhalt, Selbstpreisgabe bedeuten kann, an der man zugrunde geht; sowenig er eine brauchen konnte, die der junge Student in der Tanzschule kennenlernt: in dieser Luft von Leichtsinn, Lüsternheit, Sinnlichkeit und naiver Berechnung kann gerade dieses Wesen nicht zu finden sein, und sicher ginge sie kein zweites Mal hin. Vor allem aber: diese Christine gehört (so wie die Ariadne in Strauß-Hofmannsthals Oper) zu den einzigartigen Frauen, die nicht vergessen und die deshalb nur einmal im Leben wahrhaft lieben können; wenn sie einsam zurückgelassen werden, kann nur der Tod der „Nächste" sein. Im Gegensatz zur Schlagermizi, die (so wie die Zerbinetta des gleichen Werkes) nur im Vergessen leben kann, nichts von Beständigkeit und Treue weiß, gern ein bißchen Glück gibt und empfängt und ohne viel Tränen zum Nächsten hinübergleitet, der für ihr Gefühl doch immer derselbe ist. Während ein Geschöpf wie Christine sich in

ihrer einmaligen Liebe ganz verschwendet und es gar nicht fassen kann, wie man anders zu empfinden vermag, nicht fassen, daß der Geliebte es gar nicht ahnt, was er ihr bedeutet und daß er hingehen und für eine andere sterben konnte, ohne zu wissen, welchen Schatz an Liebe und Hingabe er achtlos liegen ließ, weil er überhaupt von ihr nichts wußte und sie nicht gekannt hat, so wie er selbst sich nicht kennen, seinem Leben nicht nahekommen ließ.

Das alles und noch viel mehr hat Schnitzler dann in diesem lieben, empfindungsschweren, einfachen und doch überaus reichen Schauspiel gestaltet, das sich ihm offenbar in einem einzigen Guß, gleich den drei Strophen eines melancholisch süßen Liedes gefügt hat, als er jenes zweideutige Tanzschulmilieu, vor allem aber Christinens „Vergangenheit", getilgt hatte: Fritz mußte der Einzige in diesem Leben sein, und daß dieser Einzige nur ein junger Mensch wie viele andere und all dieser „unsinnigen Liebe" nicht wert war, erhöht nur die Tragik; doppelt, wenn der Dichter ihn in einem Moment spüren läßt, daß er an seinem Glück vorbeigeht, daß er falsch lebte, so wie er dann falsch stirbt, einem eingeredeten Gefühl und einem eingeredeten gesellschaftlichen Begriff zuliebe... „Ich hab' dich lieb", sagt sie. Er darauf: „Ich hab' dich ja auch lieb." Auch lieb. Das ist die ganze Tragödie.

Schon hier ist nicht die Erotik das Hauptmotiv. Sondern: wie zwei Menschen, die einander alles sein könnten, nichts voneinander wissen, aneinander vorbeileben. Vielleicht nur, weil der eine sich nicht die rechte Mühe nimmt... Es ist ergreifend, wenn Fritz, am Abend vor dem Duell mit dem betrogenen Gatten, bei Christine ist und immer tiefer in den Zauber ihrer Liebe und Einfalt, ihres reinen Wesens, ihres bescheidenen

und anspruchslosen Lebens verstrickt wird und gleichzeitig weiß, daß er in dem Augenblick, in dem er all das mit der unentrinnbaren Kraft eines Lebenssinnes fühlt, auch schon davon Abschied nehmen muß. Ergreifend, daß auch das Schicksal des gütigen alten Geigers mit zerstört wird, der Christinens Vater ist und der es längst verlernt hat, nach den Begriffen des Hergebrachten zu messen, seit ihm bewußt worden ist, daß er eine Schuld auf sich geladen hat, weil er seine Schwester so brüderlich vor aller Versuchung und — vor allem Glück bewahrt hat und es bei dem eigenen Kind anders machen möchte: er will nicht, daß sie in erzwungener Tugend auf die Versorgung durch einen soliden Freier warte, will, daß sie ihre Jugend nicht versäume, daß sie das Unverlierbare eines wahren Liebesglücks genieße, das sie über die Kümmerlichkeit des ihr nun einmal beschiedenen Alltags hinaus in ein wenig Glanz und Verwöhntheit tragen möge. Aber auch er muß erfahren, daß seine Ahnung wahr gewesen ist, daß das verschwiegene Glück des Kindes keines war, daß es getrogen hat, weil der, dem all diese herrliche Liebesfülle galt, blind vor ihr stand und nur Zerstreuung und Abenteuer gesucht hat, wo es um sein Leben ging . . .

Wie schwer und reif von schönster Menschlichkeit sind all die Worte dieses alten Mannes, die wie Glocken klingen, im Vollklang einer Güte und einer erlittenen Weisheit, deren Zeit immer noch nicht angebrochen ist; Worte, die nichts vom Theater, nichts vom Pathos der „getäuschten Väter“, aber auch nichts von Moral oder Unmoral an sich haben, und die einfach gut und wahr sind. Wie jung und lebensvoll sind all diese Szenen zwischen den jungen Menschen, von einer stillen Heiterkeit ohne Dreistigkeit, einer vergnügten, liebens-

würdig leichtfertigen Sorglosigkeit, über die doch ein Schatten fällt; Fritzens böse Vorgefühle, die aus dem schlechten Gewissen der verbotenen und nicht durch Liebe gerechtfertigten Beziehung zu einer mondänen Frau kommen, Christinens Beklommenheit, weil sie sich so ganz aus dem Leben des Geliebten ausgeschaltet weiß, klingen wie tiefe, bebende Mittelstimmen in diesem frohen Quartett mit. Und ganz prachtvoll ist es, wenn der fremde Herr kommt, um den vergessenen Schleier und die Briefe seiner Frau zu holen; wenn nur die knappsten konventionellen Worte gesprochen werden und wenn trotzdem der Tod dasteht: dieser anonyme Herr im gelben Überzieher (so hat ihn Mitterwurzer gespielt) und in seiner korrekten Haltung ist nicht mehr bloß der beliebige hintergangene Herr X., der den Nebenbuhler zum Duell fordert, es ist der Tod selber, jeder fühlt es, es gibt keinen, der es in diesem Augenblick nicht weiß, daß ein „guter" Ausgang unmöglich ist, daß die Pistolenkugel ihr Ziel gar nicht verfehlen kann ... Und herrlich über alle Maßen sind Christinens schmerzlich heiße Worte der Qual, der Beschämung, der Erbitterung, der Leidenschaft, die jedem das Herz verbrennen; Worte von derart elementar ausgeworfener Herzensnot und Herzenswahrheit, wie nur ein wahrhafter Dichter sie zu finden weiß. „Auch von mir hat er gesprochen! Auch von mir! Und von was denn noch? Von wieviel andern Leuten, von wieviel andern Sachen, die ihm grad soviel gewesen sind wie ich? Von mir auch! ... Ich bin ihm nichts gewesen als ein Zeitvertreib. Für eine andere ist er gestorben —! Und ich — hab' ihn angebetet! Hat er das nicht gewußt? Daß ich ihm alles gegeben hab', was ich ihm hab' geben können, daß ich für ihn gestorben wäre — daß er mein Herrgott gewesen ist

und meine Seligkeit — hat er das gar nicht bemerkt? Er hat von mir fortgehen können, mit einem Lächeln fortgehn, aus diesem Zimmer, und sich für eine andre niederschießen lassen ... Vater, Vater — verstehst du das?" — — Und vorher: „Ich bin doch einmal glücklich gewesen, mehr will ich ja vom Leben nicht. Ich möchte nur, daß du das weißt und mir glaubst: daß ich keinen lieb gehabt vor dir und daß ich keinen lieb haben werde, wenn du mich einmal nimmer willst."

Sie sind nicht eben häufig auf der deutschen Bühne, solche Worte. Gar heute nicht, da in gestammelten Werken expressionistisch gebellt und geballt, dadaistisch gestottert, okkultistisch geflunkert wird! Es gibt Jünglinge (die wirklichen Begabungen von heute sind nicht dabei, weil sie die des andern spüren ...) — Jünglinge, die auf den Dichter und sein Werk herabsehen und Bedeutsameres, Lebenskräftigeres, Tieferes verlangen. Dann müssen es die Jünglinge erst einmal selber machen. Bis dahin bleibt dies, neben Gerhart Hauptmann und Richard Beer-Hofmann, das Beste, was unsere Generation hat.

Das hat man auch gleich gefühlt. „Liebelei" war sofort ein großer Erfolg; die Vorstellung des Burgtheaters, am 9. Oktober 1895, brachte Arthur Schnitzler den Ruhm. Nicht daß die Feindseligkeit ganz geschwiegen hätte (das hat sie nie); aber wenigstens der Ton hat sich geändert, er war von damals an der einer widerwilligen Anerkennung des Vorhandenseins eines Künstlers, der bis dahin nicht „vorhanden" war und mit dem man sich jetzt eben auseinanderzusetzen hatte. Mehr kann man nicht verlangen. Um so weniger, als die froheste Zustimmung alle Kritteleien übertönte; sogar der alte Speidel fand einen Vollton der Freude an einem jungen Dichter, wie er ihn sonst

selten (und dann oft leider bei falschen Anlässen) hatte, und er mag es im Stillen beklagt haben, daß er ein Wort, das er in unbegreiflicher Verblendung an ein schwächliches Griechenstück aus dem Café Griensteidl verschwendet hatte, nicht jetzt lieber auf Schnitzler anwenden konnte: Österreich hat wieder einen Dichter. Aber auch ohne daß es geschrieben stand — man wußte es jetzt, und einer sagte es dem andern.

Schnitzler hat späterhin Wichtigeres, geistig Höhergreifendes, Fesselnderes und Gedankenvolleres geschrieben. Menschlicheres nie. Was sind da für entzückende Einzelheiten. Die alternde Freundin, die Strumpfwirkerin, die auch einmal jung war, aber sich jetzt nicht mehr erinnern will und, halb in Fürsorge, halb in unbewußtem Neid, Christine zur Heirat mit einem braven Beamten überreden möchte. Kostbar. Die Stimmung in Fritzens Junggesellenheim und gar die in Christinens Zimmer, wo der Schubert auf dem Ofen steht und ein Konversationslexikon, das aber nur bis zum G geht, auf dem Bücherspind. Wie leuchten solch kleine Züge in die Menschen, in ihre enge Stille hinein... Die jungen Leute in diesem Stück leben, leben auf derart besondere, wienerische Weise und so überzeugend und blutwarm, daß man fühlt: hier ist etwas Dauerndes. Nicht nur des „ewigen" Konflikts halber, der war, ist und sein wird. Auch die Gestalten selber sind ewig. Sind derart unmittelbar, so ganz und gar Naturlaut und Evidenz, daß es gewiß ist: sie können nicht sterben. Es ist „das" Wiener Liebesgedicht; in seinen Worten, in seinen Menschen, in seiner Atmosphäre. Und heute schon „klassisch" geworden. Wedekind hat recht.

SUCHEN NACH SOZIALEN PROBLEMEN: „FREIWILD“

Nichts quälerischer als der Zustand eines wirklichen Künstlers nach einem solchen starken Griff und seinem ersten Erfolg. Er will, es ist natürlich, nicht nur nicht hinter ihm zurückbleiben; er will weiter, will höher hinauf. Und will sich nicht wiederholen. Es ist der Augenblick der höchsten Gefahr: sich nicht unbewußt weiterhin der inneren Stimme hinzugeben, sondern, der Unruhe, des Zweifels, des Willens zum „Überbieten“ bewußt, nach dem Bedeutenden um jeden Preis zu greifen, selbstkritisch, zersetzend zu werden. Deshalb sind Zweitlingswerke zumeist schlechter, angestrengter und erfolgloser als das erste.

Ich habe es schon gesagt, daß Schnitzler einer der wenigen Künstler ist, die durch den Erfolg nicht verdorben worden sind und in ihrer Haltung ein wunderbares Beispiel von Sachlichkeit, Zurückhaltung und uneitler, rastloser Arbeit gegeben haben. Aber irgendwie muß auch er von jener Gefahr angerührt worden sein. In seinem nächsten Stück, in „Freiwild“, spürt man sie; in der offenbaren Angst, nicht interessant genug zu sein, im Suchen nach dem „Problem“. Wobei es etwas Ergreifendes hat, zu sehen, wie er geflissentlich aus der Erotik wegdrängt, um „wichtigere“ Fragen zu behandeln (nach „Freiwild“ noch im „Vermächtnis“). Bis er sieht: es gibt nichts Wichtigeres. Nur anderes.

Dabei ist es ganz merkwürdig, wie beengt er durch dieses Gefühl wird: nur nicht nachlassen. Wie er, nach dem wunderbar menschlichen und wahren Ton der „Liebelei“, hier, wo er anfängt, mit „allgemeinen“

Dingen, mit Vorurteilen und falschen Standesbegriffen anzubinden, immer wieder in den Burgtheaterton fällt. (Das, was ich das „Makartbukett" bei ihm nenne.) Wie er sich an Motivierungen, an Überschärfungen der Charakterzeichnung nicht genug tun kann. All das macht dieses „Freiwild", das schon durch die glänzende Darstellung des „Sommertheaters" und seiner Existenzen lebenswert ist, in besonderer Weise fragwürdig und anziehend. Es ist eines der brillantesten mißglückten Stücke, die man sich denken kann. Vielleicht übrigens, daß nichts anderes als ein neuer dritter Akt nötig wäre, der ohne Mord endigt, sondern auf dem höheren Niveau der Einsicht, der Verständigung oder des Nachgebens.

Auch hier, in „Freiwild", das gerade ein Jahr nach „Liebelei" im November 1896 im Berliner Deutschen Theater gespielt wurde — auch hier in gewisser Hinsicht eine Auseinandersetzung mit dem Tode. Aber hier als Äußerung der Lebenslust eines Menschen, der es besser weiß als andre, wie herrlich das Dasein ist — weil er dem andern Ufer nahe war. „Lever dot als Slav", hat Liliencron gesagt. „Lieber Sklav als tot", hat Alfred Kerr geantwortet. In dieser Stimmung ist auch der „Held" dieses Schauspiels, und manche werden ihn gerade deshalb nicht sehr heldenhaft finden.

Vielleicht hat Schnitzler dieses wichtige Motiv des Antiduellstückes, das er „Freiwild" nennt, nicht stark genug instrumentiert. Es ist ja überaus deutlich zu Beginn angeschlagen. Und es klingt in verborgenen Unterstimmen auch immer wieder mit. Trotzdem hat man das Gefühl, daß es irgendwie abhanden kommt und nicht entschieden genug als bedingendes Element der dramatischen Vorgänge hervortritt. Mag sein, daß hier, neben dem allzu Thesenhaften des Schauspiels

und einer zu weit getriebenen „Gerechtigkeit" gegen die eigenen Gestalten, der Grund liegt, warum die starke Theaterwirkung des Stückes keine nachhaltige bleibt. Man müßte immer wieder an dieses Motiv des Wiedererstandenseins, des Lebenwollens um jeden Preis, aber auch des Lebenwollens in Wahrhaftigkeit und nicht nach gesellschaftlichen Paragraphen erinnert werden. Denn es bedarf dieser Einstellung, wenn nicht der Ablauf des Dramas und vor allem sein Schluß vollkommen den Eindruck des theoretisch Konstruierten (und obendrein des schief Konstruierten) machen soll. Es ist auch so nur schwer zu retten. Die Schiefheit bleibt; ein andrer letzter Akt täte not. Sehen wir zu.

Da ist ein famoser Theaterakt, meisterhaft disponiert, ganz und gar mit Spannung geladen; nur die psychische Anämie des Hauptpaares ist schuld, wenn das Interesse am Wesentlichen von den sprühenden Episoden ein wenig verdrängt wird. Jedenfalls aber hätte von hier aus konsequent weitergebaut werden können. Vielleicht, daß die Erinnerung an verwandte Motive den Dichter gehemmt haben, mehr als bloß das eine durchzuführen: wie auch einer, der es wagt, gegen die Konvention zu leben und zu handeln (hier gegen die des Duells), zum „Freiwild" für die „gute Gesellschaft" wird, die sich ja schon aus Selbsterhaltungstrieb wehren muß, wenn eine ihrer Verlogenheiten zu Fall gebracht wird und die sich bei solchen Anlässen ein Femgericht anmaßt, gegen dessen geräuschlose Grausamkeit das des Mittelalters das reine Vergnügungsetablissement bedeutet. Vielleicht hätte es ihn an Galeotto erinnert, wenn er gezeigt hätte, wie zwei Menschen, die einander gut sind, ohne einander zu lieben, durch die Tücke, den Klatsch, die Borniert-

heit, das Vorurteil jener schlechtesten Menschen, die sich die „gute Gesellschaft“ nennen, einander in die Arme getrieben werden, weil sie jetzt so gehetzt, so verlassen, auf das Riff ihrer Vereinsamung verschlagen sind, daß sie sich aneinander klammern, in der Sehnsucht nach einem verstehenden und liebreichen Wesen. Oder es hätte ihn an Tristan erinnert, wenn er hier zwei Menschen gezeigt hätte, die ihre Liebe zum andern vor sich selber verhehlen, ihrer vielleicht wirklich nicht bewußt sind und sie erst jetzt erkennen, da sie an den Rand des Abgrundes gestoßen werden, dorthin, wo alle Hüllen von der Seele abfallen, und daß sie vielleicht nur noch deshalb gegen sich selber antrotzen, weil sie aufeinander angewiesen sind und von allen andern, auf die sie freilich mit Seelenruhe und mit Seelenfreude pfeifen könnten, gemieden werden. Von allem ist nur die Andeutung da; es bleibt Skizze. Und die Hauptsache, die Polemik gegen das Duell, die Proklamierung des Menschenrechts gegen das Unrecht und den Wahnwitz des Herkommens, ist auch mehr dialogisierter Traktat statt lebendige Gestaltung geworden. Und kein allzu logischer dazu.

Denn: Paul weigert sich, dem Oberleutnant Karinski „Genugtuung“ zu geben und sich mit ihm zu schießen. Er hat natürlich unwiderlegbar recht; hier hat sich einer wie ein Lump betragen und ist dafür gezüchtigt worden, wie man einen Lumpen züchtigt; damit ist Paul quitt mit ihm. Dann aber, da Karinski ihm auflauert, um sich jetzt auf gewalttätige Art seine Genugtuung zu holen, stellt sich ihm Paul ja doch, einfach durch sein Bleiben, trotz der Motivierung, sich keinem Zwang zu fügen, vor keinem Menschen fliehen zu wollen und als freier Mensch zu tun, was ihm beliebt, ohne sich durch Vorurteile oder

gar durch Drohungen einschüchtern und in seinen Entschließungen bestimmen zu lassen. Das ist ja vielleicht sehr „männlich“ gedacht, aber damit ist der Bankerott seiner Idee erklärt und er ist der Konvention unterlegen, die er besiegen wollte. Denn die Anwesenheit von Sekundanten und Ärzten kann es nicht ausmachen, einen Unterschied zwischen einem regelrechten und diesem empörenden Duell zu postulieren, in dem Paul, der dem Gegner mit der geladenen Waffe im Rock gegenübertritt, von dem rascheren Karinski mit einer Kugel niedergestreckt wird; es ist nur ein noch unmoralischeres, als das von ihm verweigerte, wäre es ebenso, wenn er zuerst geschossen hätte und bedeutet eine Kapitulation auf der ganzen Linie. Hier war entweder die Konsequenz zu ziehen, daß Paul, aller Folgen seiner Tat (oder Nichttat) bewußt, sie auch vertritt, den Vorwurf der Feigheit, den er kurz vorher lachend auf sich genommen hat, nicht plötzlich als unerträglich empfindet und sich einfach sein Leben mit der Geliebten ferne dem ganzen Ehren- und Gesellschaftskodexgesindel aufbaut; oder daß Karinski zu einer Einsicht gelangt, die freilich eine andere Charakteranlage verausgesetzt hätte, als die ihm vom Dichter gegebene: zur Erkenntnis seines Unrechts und seines wahnhaft falschen Lebens.

Die Sache wird noch dadurch kompliziert, daß Paul seine Handlung gegen Karinski ebenso mißversteht (oder vielleicht sogar: mißverstehen will), wie seine Beziehung zu Anna, und daß eben das eine Mißverstehen das andere bedingt. Er züchtigt eben nicht nur den „Buben“, der eine beliebige Dame beleidigt hat, sondern, ohne daß es ihm noch bewußt ist, den Nebenbuhler. Das verdunkelt aber auf alle Fälle das Problem, sogar wenn ihm das bewußt war, denn sein

Wunsch, Karinski durch die Duellverweigerung zugrunde zu richten, ist jetzt nicht mehr nur in seinem Prinzip und dessen Konsequenz begründet, sondern in Affekten der Angst und der Eifersucht; Angst, daß Karinski doch für Anna gerade jetzt „interessant" werden könne. Auch hier eine Übermotivierung. Wenn auch eine, deren Wegbleiben zwar der Reinheit des Problems nützen, aber dem Drama schaden würde.

Dieser dritte Akt ist unrettbar. Und ist es gerade durch das Dichtertum und durch die dramatische Begabung Schnitzlers geworden, dem es offenbar unerträglich war, eine nackte These zu exemplifizieren und der sie durch allzu viele menschliche Motive schließlich ad absurdum führt. Um die Duelltheorie stände es besser, wenn — von allem schon Gesagten abgesehen — die ganze Liebesepisode wegfiele; auch Pauls Position wäre eine stärkere, wenn er einfach in ethischer Entrüstung losgeschlagen hätte, statt schließlich doch als empörter Liebhaber den unverschämten Mitwerber zu züchtigen. Und wenn hier keine Theorie verfochten, sondern nur Schicksale dramatisch gestaltet werden sollten, stünde es wieder besser, wenn Paul Rönning, so wie er nun einmal ist, nicht „im allgemeinen" gegen das Duell wäre (und spräche). Sondern wenn er sagte: ich kann mir einen Fall denken, wo ich mich auch schlagen würde; in diesem Fall aber — nein. Weil's einfach unsittlich wäre. Nicht nur: „ich will nicht"— und auch das nicht, weils zu bequem ist —, denn schließlich zeigt er ja seinen Mut, wenn auch auf die törichteste Weise; aber richtiger wär' es doch gewesen, das Absurde dieses Duells zu demonstrieren, wenn auch Verdacht der Feigheit von vornherein ausgeschaltet wäre, statt ihn hinterher mit dem Leben zu bezahlen. Auch das

ist vermutlich ein Vorurteil. Aber im Drama ist's nicht gut, gegen allzu viele Haupt- und Nebenvorurteile gleichzeitig loszugehen.

Sicher: ein verfehltes Stück. Offenbar durch zu große Anspannung verfehlt. Aber hier wird gerade das vermißt, was in der „Liebelei" so herrlich war: die Wärme und Fülle, die melancholische Süße und Innigkeit, das Elementare des Gefühls. In „Freiwild" ist mehr Geist als Empfindung. Es wirkt erfrischend durch seine Haltung, seine klugen Repliken, seinen Mut (der, man vergesse es nicht, einer von 1896 ist!) und durch die prachtvolle Gestaltung des Provinztheaterwesens. Trotzdem wird es kaum „bleiben"; außer wenn Schnitzler sich zu einem neuen dritten Akt entschließt und zu einer Umformung des Liebespaares. Aber das soll er doch nur, bis er gar nichts Wichtigeres mehr zu tun hat.

Als amüsantes Detail sei bemerkt, daß „Freiwild" trotz des ungewöhnlichen Triumphes der „Liebelei" nur an sehr wenig Bühnen gespielt wurde, weil es viele Schauspieler gab, die sich weigerten, eine derartige Verunglimpfung ihres Standes mitverkörpern zu helfen. Ist es nicht, als wäre eines der Probleme des Stückes lebendig geworden? Statt jene unwürdigen Existenzen der Sommerschmierenleute abzulehnen und statt den kläglichen Zuständen in jenen Theatern zu Leibe zu gehen — nicht zuletzt dadurch, daß man sie der Öffentlichkeit zeigt und sie dadurch zu Hilfe ruft, also gerade durch Vorführung dieser Satire —, versuchen die Berufsgenossen, die Wahrheit zu vertuschen, paktieren lieber mit dem Unternehmer, statt seinen Opfern beizustehen, und schützen die männliche und weibliche Prostitution, die Folge dieser Zustände, statt sich von dieser „Kollegenschaft" energisch

abzuscheiden. Das ist ja heute alles anders geworden. Aber damals war diese Haltung bezeichnend, bezeichnend auch für die Schärfe, Sicherheit und Lebendigkeit von Schnitzlers Gestaltung. Und eine Bestätigung der Wahrheit, die in diesem Stück gezeigt wird: wie jeder zum Freiwild wird, der unbeschwert von der Bagage der Vorurteile und Lügen leben will, weil die Vorurteile und Lügen der Bagage fast immer stärker sind.

WEGE ZUM LEBENDIGEN

Im ersten Akt der „Liebelei" wird ein Walzer gespielt; für die Aufführung des Burgtheaters hat Schnitzler diesen Walzer selbst komponiert, und er war sehr hübsch. Wenn auch lange nicht so schön als die latente Melodie seines Werkes. Von dieser Melodie hört man in „Freiwild" nichts; es hat keine innere Musik, so wie das „Märchen" noch keine hat. In der „Liebelei" war mehr Gestaltung, hier mehr Dialektik und charaktervoller Meinungskampf. Ich bin für Gestaltung, aus der die Meinung unabsichtlich hervorspringt. In Schnitzlers kommenden Werken ist dieser Kontrapunkt zu einem cantus firmus da. Schon im „Vermächtnis" spürt man jene Melodie wieder; ganz leise, aber unverkennbar. Sie wird dann immer vernehmlicher. So wie des Dichters eigenes Wesen immer deutlicher wird.

Aber vieles von diesem Wesen zeigt sich schon in diesen Werken seiner früheren Zeit. Vor allem dies: er steht immer auf der Wacht der Selbstbeobachtung,

nicht nur der der anderen. Er ist niemals elementar, ungestüm, impulsiv; immer kontrolliert, bewußt, geistig und seelisch beherrscht. Ob das ein Mangel an Kraft und Unschuld ist, die Furcht, sich an ein maßloses Gefühl zu verlieren oder nur die Scheu vor jedem Pathos, die Empfindlichkeit gegen alles Laute und gegen alle großen Worte, die Dezenz des kultivierten Menschen, mag unentschieden bleiben. Die Evidenz und die Blutwärme seiner Gestalten sprechen dagegen; ihr Wesen dafür: auch sie sind fast alle solipsistisch eingestellt, sind immer distanziert, gehalten, oft gleichsam von einem luftleeren Raum umgeben. Nicht nur sein Dialog, sondern seine Menschen und die ganze Atmosphäre seiner Werke haben diesen Mangel an robuster Trivialität, an melodramatischem Effekt. In Schnitzlers Wesen ist nichts Konzertantes. Er macht Kammermusik. Er selbst ist so, daß es schwer ist, vor ihm in Phrasen zu reden und volltönende Banalitäten loszulassen. Er verwehrt es auch seinen Gestalten. Man kann es sich kaum vorstellen, daß eine Schnitzlerfigur sich in irgendeiner Situation — und wäre es die erschreckendste — jemals die Haare raufen könnte. (Wobei nichts gegen das Haareraufen gesagt sein soll, das unter Umständen etwas sehr Wohltätiges und Befreiendes sein kann.) In seinen schönsten Werken flutet es oft in starkem und echtem Gefühl. Aber es gibt keine Explosionen. Würden sie in Musik gesetzt: kaum einer ihrer Helden, am ehesten noch der junge Medardus, aber schon weder Filippo Loschi noch der Herzog Bentivoglio, dürfte Tenor singen; es sind Baritonseelen. Es gibt keine eitlen Bravouren, keine Koloraturarien, kein Negligé des Geistes, immer erlesenste Toilette. Daher kommt das gute Gefühl, das einen auch in Schnitzlers

schwächeren Arbeiten (wie in „Fink und Fliederbusch") nie verläßt: immer in der besten geistigen Gesellschaft zu sein. Etwas, was ich in der heutigen Literatur vielleicht nur noch bei Thomas Mann wiederfinde.

Er ist sehr bald über das Thesen- und Tendenzstück hinweggekommen. Im „Märchen", im „Freiwild" steckt er noch ganz drin (so hübsch es zu sehen ist, wie seine Gabe der Menschengestaltung stärker ist als der Zwang zum Problem und wie sie ihm oft das Konzept verdirbt, weil die Selbstherrlichkeit der geschaffenen Figur sich die Marionettendrähte des bloß Gedanklichen nicht mehr gefallen läßt und ihr eigenwilliges Leben oft gar nicht mehr zu der gewollten Exemplifikation stimmt). Im „Vermächtnis" klingt es noch leise an. Dann aber wird er ganz frei. Dann gestaltet er nicht mehr vom Problem, sondern von seinen spezifischen Menschenexemplaren aus. Er ist ja bald dahintergekommen, daß die Thesen, für die er sich dramatisch erhitzte, eigentlich für ihn ja gar nicht vorhanden waren; kein Wunder, daß dann sein Plaidoyer nicht elementar wirken konnte. Gerade darin — nicht daß er das „Märchen von den Gefallenen" oder den Unsinn des Duells „überwunden" hatte, sondern daß all dies in seiner geistigen Welt und in der eigenen Mentalität gar nicht existiert — liegt eben ein widerspruchsvoller Reiz dieser Stücke, denen ja sonst etwas ganz schnitzlerfremd Doktrinäres anhaftet.

Eine Zwischenstufe sind jene Werke, in denen zwar keine These aufgestellt wird, aber Menschen von vornherein in Beziehungen gebracht werden, bei denen er

sich fragt: was geschieht, wenn —? Das ergibt immerhin, bei größter Delikatesse der Charakteristik und des Psychologischen, doch etwas Konstruktives. („Zwischenspiel" ist so.) Erst vom „Einsamen Weg" an, wo Menschen, Schicksale, Zusammenhänge das Primäre der Konzeption sind und der Ablauf des Geschehens nur die Folge der seelischen Voraussetzungen ist — erst von da an dringt der Menschengestalter, der schon in der „Liebelei" seine Schöpferkraft gezeigt hat, in Geistigkeiten und Erkenntnisse vor — weiter als die meisten Dramatiker seiner Zeit und ohne dabei jemals abstrakt zu werden: die Fülle seiner Gestalten ist ebenso erstaunlich wie ihre Kraft der Gegenwart, ihre atmende Lebendigkeit. Sie sind so „wirklich", daß wissenschaftliche Forschung es wagen konnte, sie zum Objekt der Seelenanalyse zu nehmen, als wären sie reale Wesen.

Daher kommt es ja auch, daß sich die Psychoanalytiker und die Moralprediger seines Werkes bemächtigen wollten, die einen ein Freudhaus, die andern ein Freudenhaus darin sehen möchten. Beide irren. Seine Welt und seine Anschauung ist nicht so eng, als es die einen, seine Sittlichkeit viel ferner aller Libertinage, aber auch aller verknöcherten Engherzigkeit, als die andern meinen.

*

In seinen reifen Werken sind die Menschen das Primäre; ihnen horcht er ihr Problem ab und stellt es dar. In seinen Anfängen ist es umgekehrt: das Problem ist der Ausgangspunkt, die Gestalten werden dazu erfunden, die Schachaufgabe an sich ist ihm wesentlicher, als von welchen Figuren sie gelöst wird. Dieses

Fortschreiten vom Abstrakten zum Lebendigen ist wunderschön, und wenn man ihm von dieser Einstellung aus zusieht, kann man die Gegner noch weniger begreifen, die ihm die äußerliche Sphäre, die stofflichen Anlässe seiner Dichtungen zum Vorwurf machen und die „großen Zeitfragen" bei ihm vermissen. Gewiß gibt es Zeiten, und es ist unser Fluch, daß wir gerade heute in solchen Zeiten leben, in denen die wirtschaftliche und die politische Lage Interessen in den Vordergrund schiebt, durch die die wahren Wichtigkeiten des Daseins verdunkelt werden; aber man wird wiederum zugeben, daß alle Fragen der Nationalökonomie, der Steuern, des Wahlrechts, der Valuta, der Industrie, so wichtig sie für das Weiterbestehen der staatlichen Gemeinschaft sind und so schmerzhaft wir sie am eigenen Leibe spüren, doch als „ewige Fragen" hinter den wirklich ewigen zurückstehen, die in der Dichtung lebendig werden. Es ist immer das Zeichen verworrener und gewaltsamer Jahre, wenn ihr Inhalt nicht zu Kunst zu werden, keinen dichterischen Niederschlag zu finden vermag. Der Hunger ist kein dramatisches Problem und kaum ein novellistisches; wo ein Beutel Geld oder sonst ein äußerlicher Zufall Wende schafft, hat der Poet nichts zu sagen. Kaum der Krieg ist es; Shakespeare und Tolstoi, die ihn behandelt haben, sprechen eher dafür als dagegen, wenn man betrachtet, was in Wirklichkeit bei ihnen zur Gestalt wird. Aber Liebe, Sehnsucht, Glück, Sterben, die menschlichen Beziehungen von Anbeginn, die Freiheit des Willens, die Pflicht der Verantwortung — das bleiben bis auf weiteres über alles Soziale hinaus die wahren Wichtigkeiten der Menschheit. Zudem: nicht was der Dichter nicht gestaltet hat, sondern das, was er gestaltet hat, ist entscheidend, wobei die Sphäre, das Milieu sekundär

wird, wenn er nur das Leben spüren läßt und Ausblicke ins Geistige öffnet. Die Frage ist einzig eine nach der Lebenskraft, nicht nach der Universalität des Bildes. Dessen Name bei Schnitzler sein könnte: österreichischer Totentanz. (Beinahe: k. k. Totentanz — wenn man „Leutnant Gustl" oder „Fink und Fliederbusch" oder den „Weg ins Freie" betrachtet.)

ERSTE MEISTERNOVELLEN

Auffallend ist, daß Schnitzler als Erzähler früher ans Ziel gelangt ist als in seinen Dramen; schon in seinen ersten Novellen ist der Ausgleich zwischen Gestaltung und Gedankeninhalt da. Es sind ein paar Meisterstücke darunter, und ich will von einigen sprechen, die zwischen „Freiwild" und „Vermächtnis" geschrieben worden sind und die meinem Gefühl nach zu den Köstlichkeiten der Erzählungskunst und nebenbei zu den Prunkstücken deutscher Prosa gehören. Das eine in der großen Kraft der Darstellung, dem Fesselnden der seelischen Vorgänge; das andere in ihrer Plastik und Prägnanz, in ihrem Klang, ihrem Rhythmus und nicht zuletzt in der wählerischen Noblesse des Wortes.

Das zeigt sich schon in ganz frühen Arbeiten, die niemals in Buchform erschienen, nur in seither längst verstorbenen Revuen verstreut sind und die doch einmal gesammelt werden sollten, auch wenn sie noch lange nicht Schnitzlersches Erzählerniveau zeigen. Aber Skizzen wie „Mein Freund Ypsilon" oder Novellen wie „Reichtum" und „Der Sohn" sind nicht

allein als Entwicklungssymptome interessant, weil sie den spezifischen Ton des Dichters vernehmlicher als in bloßer Vorahnung anschlagen und weil sie deutlich zeigen, daß Dostojewski und Tolstoi ebenso auf ihn eingewirkt haben wie Maupassant, und daß er sie ebenso überwunden hat und zu seinem besonderen Wesen gelangt ist; es sind an sich überaus gut erzählte, knapp und scharf konturierende und im Stofflichen und im Problem fesselnde Geschichten, die in ihrer künstlerischen Reinlichkeit, ihrer aufs Wesentliche konzentrierenden Straffheit und ihrer völlig unspekulativen, niemals einem unsauberen Leserinstinkt schmeichelnden, schmucklosen Geradheit im wohltuendsten Kontrast zu der erfolgreichen Novellistik der damaligen Zeit, zu den Heinz Tovote, Ompteda, Hans Land stehen, deren lebhaft ausposaunter Erzählerruhm so bald und so endgültig verklungen ist. Man sollte wirklich, wenn auch nicht innerhalb der Gesamtausgabe, einen Band zusammenstellen, der den „jungen Schnitzler" zeigt: schon als Dokument einer Künstlerschaft, die, von Anbeginn uneitel, sachlich, zuchtvoll und gewissenhaft, nur Arbeit an sich selbst kennt und die sich auch im Unscheinbarsten das Letzte und Endgültige abfordert. Sie wäre nicht eben groß, wenn sie nichts als das geblieben wäre. Aber es sind die Voraussetzungen.

Freilich: schon die ersten Novellen, die Schnitzler als selbständige Arbeiten verantwortet und herausgegeben hat, sind ganz anders, haben bei aller Klarheit des hartgeschmiedeten Wortes und bei aller Verdichtung viel mehr Duft, Weichheit der Farbe, Weite der Perspektive, und um ihre Gestalten, die immer vielfältiger, besonderer, komplizierter, subtiler werden, ist etwas von jenem „sfumato", das den Porträts Leonardos oder Rembrandts so viel rätselhaften Zauber

verleiht; im Gegensatz zu den viel einseitiger gesehenen und auch trockener und nüchterner hingezeichneten der ersten Arbeiten. Es sind unter diesen bis zum Jahr 1897 entstandenen Novellen ein paar Seelenstudien von zartester Eindringlichkeit, ein paar Geschichten von großem Reiz der psychischen Vorgänge, des Milieus und der erregenden Stofflichkeit; und es sind ein, zwei Vollkommenheiten darunter: „Die Toten schweigen“ zum Beispiel verdiente als Muster- und Meisterstück der Erzählungskunst, der Gestaltung und der deutschen Sprache in die Lesebücher aufgenommen zu werden, wenn die Lehrer danach wären, die „Unmoral“ der Geschichte als Menschlichkeit auszudeuten. • Schon in diesen ersten Novellen ist die Kontinuität des Psychologischen bewundernswert: Zug für Zug wird hingesetzt, keiner fehlt, nichts wird übersprungen; und dadurch wird jedesmal eine Steigerung und gleichzeitig die „Zubereitung“ eines Charakters vor den Augen des Lesers erreicht, die doch nicht als „Technik“ wirkt (wenn sie es auch ist) und den feinsten artistischen Reiz bedingt. Man mag gegen ihn einwenden, was man will — eines wird keiner gegen Schnitzler sagen: daß er es sich leicht macht.

Da ist eine Skizze, „Abschied“: ein junger Mann erwartet seine Geliebte vergeblich, die die Frau eines andern ist, muß erfahren, daß sie schwer erkrankt ist, muß ihr fernbleiben, um nicht den Argwohn des Gatten zu erregen und sieht sie erst als Tote wieder; da hat er es gewagt, auf den Schmerz und die Kopflosigkeit ihrer Umgebung zählend, sich unter die ersten Trauergäste zu mischen, ja das Sterbezimmer zu betreten. Nun steht er neben dem Bett der Verschiedenen, sieht in ihr wachsbleiches Gesicht und fühlt

plötzlich seine Hand von der des schluchzenden Gatten erfaßt, des Ahnungslosen, dem es gar nicht bewußt wird, daß er zu einem Fremden spricht und der nur den teilnehmenden Menschen in ihm sieht; hört „Dank! Dank!" flüstern — und wagt es doch nicht, sich zu verraten, dem weinenden Mann den Platz an diesem Totenbett streitig zu machen und es ihm entgegenzuschreien, daß diese Frau ihm gehört, ihn geliebt habe und nicht den Gatten. Und er schleicht davon, beschämt, verwirrt, gedemütigt — denn ihm ist, als sähe er ein verächtliches Lächeln auf dem toten Antlitz und als habe ihn die Geliebte hinausgejagt, weil er sie verleugnet hatte . . .

Das wird mit einer unvergleichlich behutsamen Delikatesse erzählt. Die einander jagenden Gedanken und Empfindungen des jungen Mannes, das Enervierende des Wartens, die Beklommenheit, die Unruhe, das Sichverhehlen aller Möglichkeiten, bis sie ihn überwältigen, die ganze Pein des Verhältnisses mit einer verheirateten Frau, das Verstohlene, die Ohnmacht, das häßliche Beiseitestehenmüssen des Liebhabers, der es nicht wagen darf, die Geliebte ganz an sich zu reißen, ohne ihr Glück und ihre Sicherheit zu gefährden — all das bis zu der entsetzlichen Trauer und dem würdelosen Geducktsein am Totenbett — das ist ganz meisterlich dargestellt; mehr noch in der Schilderung des Seelischen als in der Gestaltung der Menschen, die hier noch etwas „allgemein" und unbestimmt bleibt. Und: ist es nicht eigentlich eine moralische Erzählung? Sie ist es gewiß.

Noch mehr aber ist das die ein Jahr später (1896) entstandene kleine Köstlichkeit „Die Frau des Weisen". Ein Abiturient hat bei seinem alten Professor und dessen junger Gattin gewohnt; nun soll er fort. In

der Scheidestunde betritt die junge Frau, die ihn bisher mit mütterlicher Neigung betreut hatte, seine Stube, und plötzlich liegt er zu ihren Füßen, fühlt ihren Kuß, der kein mütterlicher mehr ist — und erschrickt aufs tiefste: die Tür hat sich geöffnet, der Professor blickt herein, sieht die beiden und geht so still davon, daß Frau Friederike ihn gar nicht hört und sieht; nur das Geräusch der Schritte, das sie zu vernehmen glaubte, hat sie aufgescheucht, in Angst drängt sie den Studenten fort, und er reist ab, ohne jetzt und später zu erfahren, was sich nachher im Hause seines Lehrers abgespielt haben mag. Ein paar Jahre nachher begegnet er der jungen Frau wieder, sie hat einen kleinen Sohn — so muß wohl eine Versöhnung zwischen den Gatten stattgefunden haben. Die Jugendliebe wacht in beiden wieder auf; der junge Mann und Frau Friederike kommen einander aufs neue nah. Aber da erfährt er aus zufälligen Worten, daß sie es bis heute nicht ahnt, wie der Professor sie in seinen Armen gesehen hat: der alternde Mann hat geschwiegen und schweigend verziehen. Und vor diesem Verzeihen, das um die Ahnungslose schwebt, schaudert dem jungen Menschen — eine Fremde scheint plötzlich neben ihm zu sitzen, etwas Gespenstisches gleitet um sie, die nichts von dem stummen Schicksal weiß, das sie seit so vielen Jahren erlebt. Und er reist heimlich ab. Wohl auch in dem vom Dichter nicht ausgesprochenen Gefühl, daß es jetzt noch niedriger wäre, als es damals hätte sein können, dem weisen, gütigen und verstehenden Mann die Gefährtin zu nehmen, die er durch sein Verzeihen unverletzlich gemacht hat ...

Nicht nur die ganze schlichte, schmucklose Erzählung der Geschehnisse und nicht nur die Zartheit des Psychologischen machen den großen Reiz dieser kurzen

Geschichte aus. Sondern der Duft, der über ihr liegt, ein Duft von Schwermut und Bangigkeit, von milder, bittersüßer Anmut; und dazu die erlesenen Farben der Meerlandschaft, die wie ein Israelssches Bild in Worten wirkt (fast hätte ich gesagt: in silbergrauen Worten). Selbst über den Seelen der beiden Menschen scheint in dieser Schilderung ein Etwas wie feiner, grauer Dunst zu liegen; alles ist gedämpft, sordiniert verhalten, wie ein trauriger Klang aus ferner Jugend. Es ist ein kleines Kunststück; aber es wirkt nicht als solches. Weil es ein Kunstwerk ist.

„Der Ehrentag" ist robuster. Weniger Seelenmalerei, mehr Tatsächlichkeit; mit ungemeiner Verve und Lebhaftigkeit hingeworfen. Zwei der Episodenfiguren des „Märchen" treten wieder auf (es kommt öfter bei Schnitzler vor, daß er Gestalten aus einem Werk ins andere herübernimmt und sie hier weiterleben läßt). Der eine von ihnen, August Witte, der Bruder des Mannes, der im „Märchen" Fanny Therens Geliebter war, hat ein Verhältnis mit der Operettensängerin Albine Blandini und ist eifersüchtig auf sie: denn sie hat sich in der letzten Zeit auffällig für einen Kollegen interessiert, der mehr Statist als Schauspieler ist und den er bei ihr unmöglich machen will, indem er durch eine bezahlte Claque eine Ehrung des armseligen Komödianten veranstaltet; bei seinem Auftritt und nach den drei Worten, die er zu sprechen hat, bricht rasender Applaus los, Kränze werden hinaufgeworfen, das Publikum gerät in stürmische Heiterkeit und spielt mit, und der arme Kerl muß immer wieder dankend auf die Bühne. Aber während ein anderer diese Ovation für die kleinen, ruhmlosen Helfer am Theater vielleicht schmunzelnd eingeheimst hätte, geht der in seine Garderobe und erhängt sich. Denn

er war immer schon ein Vereinsamter und Enttäuschter, der nach hoffnungsreichem Beginn jetzt das Elend und die Kläglichkeit des Stichwortbringers letzten Ranges furchtbar empfindet, immer schon unter dem boshaften Spott der Leute gelitten hatte, die dem „verkannten Genie“ und seiner stolzen, schweigsamen Unzufriedenheit auflauerten und seine Verwundbarkeit längst ausgespäht hatten — und über die Demütigung dieses vermeintlichen „Ehrentages“ kommt er nicht hinweg. Die Blandini, die der stille und nicht gewöhnliche Mensch wirklich irgendwie gefesselt hatte, ohne daß er es ahnte, und die über den Bubenstreich ihres „Freundes“ empört ist, sucht den armen Kollegen überall, mit dem festen Vorsatz, seine Geliebte zu werden — und nicht nur als Lohn für die erlittene Beschämung. Und da sie ihn tot findet, jagt sie den sauberen Herrn Witte hinaus.

Selbst in dieser handfesten Erzählung, die schon durch den besonderen Einfall, durch die Spannung des Stofflichen und durch ihr famoses Tempo ungewöhnlich ist, zeigt sich der Künstler Schnitzler: wieder gelingt es ihm, mit ein paar Strichen die Welt des Operettentheaters zum Greifen lebendig zu machen, man meint den Geruch der Schminke zu spüren, fühlt das äußerlich Glänzende und dabei so Mechanische und Unbeseelte des ganzen Betriebes, und mit drei, vier Worten stehen all die Figuranten dieser Welt da, vom Direktor bis zum Bühnenarbeiter. Die Tragödie des Provinzmimen, der als Statist endet, ist zu alledem seltsam ergreifend herausgearbeitet, ohne Sentimentalität und Verschönerei, einfach wahr und fast bestürzend, wenn man der eigenen Gedankenlosigkeit inne wird, die diese Existenzen hinnimmt, belästigt und oft geringschätzend, ohne zu erwägen, daß fast jeder

von ihnen ein Gescheiterter ist, der sich des lieben Brotes wegen herabwürdigen muß. Und noch andere Gedanken weckt diese Geschichte (die ich durchaus nicht überschätzen möchte): wie leichtsinnig wir oft in ein fremdes Leben hineingreifen, ganz ohne böse Absicht, ja ohne viel an den Betroffenen zu denken, nur um einer bösen Laune genugzutun oder um einem Dritten den eigenen Witz zu beweisen und ohne darüber nachzusinnen, was dieser Witz zerstören und ob er nicht vielleicht töten kann. Das und noch manches andere kann man aus dem „Ehrentag" herauslesen (so wie fast jedes Schnitzlersche Werk viel mehr enthält als es ausspricht), und das macht die Novelle wertvoll, in der übrigens die Hauptfiguren wie von einem glänzenden Schwarzweißkünstler gezeichnet sind und in der die brillante Steigerung, derart aufregend, aussparend, retardierend hinaufgeführt, nur von einem Schwarzkünstler der Erzählungstechnik angelegt werden konnte.

Aber all das wiegt leicht und wird unwesentlich neben der außerordentlichen Leistung des Epikers Arthur Schnitzler, die „Die Toten schweigen" heißt. Diese wenigen Seiten bedeuten nicht allein innerhalb Schnitzlers Dichtungen einen Meistergriff; sie sind ein Glanzpunkt der deutschen Novellistik. Sind es in der Einprägsamkeit und Kraft der Schilderung, im Ablauf der Seelenvorgänge, im Kolorit der Wiener Landschaft und der Bodenständigkeit der Gestalten. Und sind es im Tiefblick des Dichters, dem die geheimsten Regungen seiner Menschen offenbar werden, der seine Motive ordnet und entwickelt, wie es sonst nur ein Musiker vermag, und der hier zum erstenmal ganz jene Ökonomie der Mittel, die Kunst der perspektivischen Verkürzung und Vertiefung (im Realen und im

Psychischen) und die ornamentenfreie, konzise und dabei niemals trockene, immer lebendige, schwingende, klingende Sprache gefunden hat, die fortan seine Erzählungen und seinen dramatischen Dialog kennzeichnen; es ist eine ungekünstelte Vornehmheit und Ungeziertheit in ihnen, eine anmutige und wählerische Kraft, die widerstandslos gefangennimmt und deren Natürlichkeit durch das hochmütige Ausscheiden alles Gewöhnlichen nicht nur nicht erklärt, sondern erst recht erstaunlich wird. Fortan gibt es in seiner Prosa keinen Adjektivenprunk, kein leeres oder beiläufiges Wort (den Vers hat er erst später ganz erobert); jedes „sitzt", wirkt unwiderruflich und endgültig an sich und in der Wechselbeziehung zu den andern, ist gehämmert und verkettet. (Ich wünschte mir, seinen Stil schreiben zu können.) Die Magie des Wortes war ihm längst aufgegangen; jetzt ist er ihrer ganz mächtig. Aber auch — schon in dieser klassischen Erzählung — die geheimnisreiche, oft unheilvolle Macht, die das einmal Ausgesprochene im Leben selbst hat und die das Schwerste leicht, das Unwägbare schwer macht und die Dinge fälscht oder erst zur Befreiung und Wahrheit umschafft, bloß dadurch, daß sie gesagt werden. Das kommt, halb versteckt und kaum angedeutet, aber nicht wegzuschieben, schon in dieser Novelle zum Ausdruck.

Wieder ist zu beginnen: ein junger Mann erwartet die Geliebte, die eines andern Frau ist (und wieder wird die Qual, die entwürdigende Häßlichkeit, ja die innere Unmöglichkeit gezeigt, die ein Verhältnis dieser Art für den reinlich empfindenden Mann hat — und seltsamerweise zumeist weniger fühlbar für die Frau, die in diesen Dingen, wenn sie sich einmal entschlossen und die Hemmungen ihres Treuegefühls überwunden hat, viel unbedenklicher ist, oft bis zur Unempfind-

lichkeit, manchmal bis zur Grausamkeit). Aber Franz wartet nicht umsonst im Sturm, nahe dem Praterstern, während der Kutscher des von ihm gemieteten Wagens sich in einem kleinen Wirtshaus „stärkt“; Frau Emma kommt wirklich, überängstlich wie immer, vor Entdeckung durch Bekannte zitternd; deshalb verlassen sie auch bald den Prater und fahren der Donau zu über die Reichsstraße, nervös und verstimmt, nicht nur durch ihr Gespräch und weil Franz, der diese flüchtigen, lichtscheuen Stunden, die ganze Lügenhaftigkeit seiner Lage und die Spärlichkeit ihres nur auf kurze, abgelistete Augenblicke beschränkten Glückes nicht mehr ertragen kann, vergeblich in Emma dringt, ihren Mann zu verlassen und ihm ganz zu gehören; sondern weil der Wind sie belästigt und weil es unangenehm ist, mit einem offenbar ein bißchen betrunkenen Kutscher und mit Pferden zu fahren, die durch den Sturm und die Peitsche ganz rabiat geworden scheinen und den rasend schnell hinfliegenden Wagen beängstigend hin und her schleudern. In einer Umarmung der Versöhnung vergessen sie einen Moment lang ihre Umgebung völlig — aber plötzlich fühlt sich Emma in die Höhe gehoben, fortgeschleudert und dann auf dem Boden liegen, sie verliert die Besinnung, und als sie erwacht, sieht sie im Dunkel die regungslose Gestalt Franzens neben sich, sieht den gebrochenen Wagen, die scharrenden Pferde und den Kutscher, der gleich ihr unverletzt geblieben ist und den sie nach den nächsten Häusern schickt, um der Rettungsgesellschaft zu telephonieren — denn Franz ist tot. Und nun ist es ganz und gar meisterhaft, wie der Dichter einen Schleier nach dem andern von der Seele dieser Frau zieht und neben der Schilderung der inneren Vorgänge auch alles Äußerliche mit ungeheurer

Plastik hinstellt. Wie sie zuerst nur mehr fühlt: ein Toter; ich und ein Toter, der Tote auf meinem Schoß. Wie das Licht der Laterne, die der Kutscher zurückließ, ihr plötzlich zum Trost in der grenzenlosen Verlassenheit wird, die sie fühlt. „Ich bin nicht allein mit ihm, fiel ihr ein. Das Licht ist ja da. Und es kam ihr vor, als wäre dieses Licht etwas Liebes und Freundliches, dem sie danken müßte. Es war mehr Leben in dieser kleinen Flamme als in der ganzen weiten Nacht um sie; ja es war ihr fast, als sei ihr dieses Licht ein Schutz gegen den blassen, fürchterlichen Mann, der neben ihr auf dem Boden lag". (Prachtvoll!) Wie zuerst schüchtern, dann immer vernehmlicher der Gedanke an Flucht von ihr Besitz ergreift; zuerst noch ganz verhüllt in dem bloßen Vorsatz, zu schweigen, auf keine Frage zu antworten, wenn Leute zu Hilfe kämen; dann in immer dreisterem Egoismus: „Nur hier nicht entdeckt werden. Um Himmels willen, das ist ja das einzige Wichtige, nur auf das und auf gar nichts anderes kommt es an — sie ist ja verloren, wenn ein Mensch erfährt, daß sie die Geliebte von ..." und sie beneidet den Toten, für den alles vorüber ist; sie aber zittert vor vielem. Und sie eilt fort, läßt den Leblosen im Stich, entkommt ihm und den Lebendigen, die gleich dort sein werden, bald ist sie gerettet — und nun rechtfertigt sie ihre Feigheit vor sich selber, zuerst (es ist unglaublich überzeugend) mit bloßen Verstandesgründen: man kann ja nicht ahnen, wer sie ist, der Kutscher kann sie nie wiedererkennen, man wird sich auch gar nicht darum kümmern, wer sie war; dann aber bald auch mit ethischen Motiven: „— Sie hat recht gehabt — es ist ihre Pflicht — ja, ihre Pflicht. Sie weiß ganz gut, daß sie nicht aus Pflichtgefühl so gehandelt ... Aber hat doch das Rechte getan. Unwillkürlich ... wie

... gute Menschen immer." Sie kommt unbemerkt über die Stiege, niemand hört, wie sie die Wohnungstür aufsperrt und in ihr Zimmer geht, um ihr schmutzbespritztes Kleid zu wechseln — und erst jetzt hört sie ihren Mann von der Sitzung der Ärzte zurückkehren. Und um diese unvergeßliche Szene zwischen Mann und Frau. Sie sitzt ihm gegenüber, unbefangen und lächelnd; „es macht sie nur sehr müde, daß sie auch lächeln muß". Und während er von der heutigen Sitzung erzählt, fluten ihre Gedanken und Empfindungen durch sie; „ich bin gerettet, ich bin daheim" — und plötzlich ein namenloser Schreck: wenn er nicht tot wäre? Wenn er zu Bewußtsein kommt und voll Zorn über ihre feige Rücksichtslosigkeit ihren Namen nennt: „Denn nicht wahr, meine Herren Ärzte, Sie hätten sie ruhig gehen lassen, und ich auch, o ja — nur hätte sie dableiben müssen, bis Sie gekommen sind. Aber da sie so schlecht gewesen ist, sag' ich Ihnen, wer sie ist ..." Da hört sie die Stimme ihres Gatten, der erschreckt aufsteht: sie war eingeschlummert und hat plötzlich aufgeschrien. Nun steht sie ihm gegenüber, und während sie seine Hände hält, denkt sie: „Ein böser Traum. Er wird es niemandem sagen, — — nie ... er ist tot ... er ist ganz gewiß tot ... und die Toten schweigen." Aber sie hat es laut gesagt, ohne es zu wissen, und in den Augen ihres Mannes liest sie, daß sie ihm nichts mehr verbergen kann. Und sie weiß, daß sie diesem Manne, den sie durch Jahre betrogen hat, im nächsten Augenblick die ganze Wahrheit sagen wird. Und eine große Ruhe kommt über sie, „als würde vieles wieder gut ..." Die Toten haben nicht geschwiegen.

Der Dichter sagt nicht, was dann noch folgen mag; aber so, wie er diesen Professor zeichnet (der dem in der „Frau des Weisen" zu gleichen scheint und mit

dem der „Gefährtin“ verwandt ist, nebenbei wieder eine der milden, ernsten und verstehenden Ärztegestalten, die Schnitzler zu schildern liebt), ist es vorauszusetzen, daß er begreifen, verzichten und verzeihen wird. Hier werden dadurch, daß alles ausgesprochen wird, diesem furchtbaren Geschehen seine Schauder genommen; zu Beginn wieder droht das Gespräch des Liebespaares ihre Beziehung zu zerstören, weil alles Widerwärtige ins Bewußtsein gehoben wird und nebenbei die leichtfertige und geringwertige Art der jungen Frau gezeigt wird, die sich ja dann in ihrem Verhalten ganz offenbart. Auch hier erweist sich Schnitzler nicht eben als ein Frauenlob; er hat viel öfter das Leid (und die Leidensfähigkeit) des Mannes als das der Frau enthüllt. Die weiblichen Gestalten Schnitzlers sind entweder weiche, sinnliche, verantwortungslose, der Stunde hingegebene, fast willenlos in ihr Schicksal gleitende Geschöpfe, eher gutmütig als gütig, nicht berechnend, aber doch nicht ohne Selbstsucht, reizend amoralisch, ein bißchen oberflächlich, ein bißchen verlogen und immer entzückend (so wie die Frau des Weisen oder diese Emma oder Anatols Else oder Berta Garlan oder, in seiner hinreißendsten Gestalt, die Beatrice), oder es sind stille, ein wenig herbe, kluge und gütige Wesen, denen nicht das Erotische das Entscheidende ist, wie bei jenen ersten, sondern nur letzte Erfüllung des Glücks einer wahrhaften Verbundenheit mit einem geliebten Mann; Cäcilie im „Zwischenspiel“, Anna Rosner im „Weg ins Freie“, Genia im „Weiten Land“ sind so. Und wieder andere sind Liebe an sich, ein wenig mütterlich und wunderschön jung dabei, des Glückes fähig und des Glückspendens, ganz Herz, nur mit dem Geist der Frau begabt, die zu lieben weiß; so ist die Christine

der „Liebelei“, die Toni im „Vermächtnis“, Irene und Gabriele im „Einsamen Weg“, Agathe Klähr im „Medardus“, oder, wiederum, Berta Garlan. Oder es sind mondäne Mädchen, gescheit, willensvoll, die einen haushälterisch in ihren Gefühlen, die andern verschwenderisch, gaukelnd, schimmernd (Else Ehrenberg und Sissy Wyner im „Weg ins Freie“) und noch andre überklug, insgeheim leidenschaftlich, gewissenlos und ohne Rücksicht ihr Glück an sich reißend (Erna im „Weiten Land“; ganz anders, seltsamer geartet und doch ihr verwandt die Johanna im „Einsamen Weg“). Oder heimlich entbehrende, sehr liebesdurstige, deren eigentliches Wesen durch das Brennen ihrer Sehnsucht fast ausgeglüht wird und die dann über fremde Schicksale hinweg der fieberisch erwarteten Stunde entgegenschreiten, wie die Marie im „Ruf des Lebens“. Und noch viele, viele andere sind da; merkwürdig anziehende, von Verheißungen umduftete, auch in ihren Bedenklichkeiten noch reizvoll anziehend. Und, so verschwistert sie in all ihrer Verschiedenheit sein mögen — man wird zugeben müssen: „süße Mädel“ sind eigentlich recht wenige darunter.

Nein, ein Frauenlob ist Arthur Schnitzler nicht; dazu kennt er die holden Wesen zu gut. Aber dieser homme à femme, der die femme à l'homme so verführerisch gestaltet, ist mehr: er ist ein Frauenversteher.

INTERLUDIUM VON GEGENDEN UND PORTRÄTS

Um es gleich hier zu sagen: es gibt kaum einen anderen österreichischen Dichter, in dessen Werk die

Landschaft der Heimat, die Straßen Wiens, die Stille der Landhäuser, die sonnigen, einsamen Wege des Wiener Waldes, die ganze Luft des Kahlenbergs und der Donaugelände so sichtbar, atembar, fühlbar gemacht worden ist. Man spürt ihre Musik, denkt daran, wie man an Bilder denkt, hat die Farben und Linien jedes Schauplatzes der Schnitzlerschen Dichtungen fast stärker im Gedächtnis als die der Wirklichkeit; und mehr: man erkennt Gegenden wieder, in die man nie den Fuß gesetzt hat, aber in die dieser Dichter geführt hat. Das wäre schließlich nicht so merkwürdig; es gibt innige oder virtuose Landschaftsschilderer genug, die Wald und Feld, Dorf und Stadt mit festem Strich und leuchtkräftigem Pinsel einprägsam darzustellen wissen; wenn auch nicht viele, die die Kulissen ihrer Erzählungen und Dramen mit solch wunderbarer Intimität und solch unvergeßlicher und unverwechselbarer „Richtigkeit" und Gegenständlichkeit malen. Aber das merkwürdige ist: daß Schnitzler eigentlich niemals eine Landschaft schildert. Daß er nie lyrisch verweilt, idyllisch ins Einzelne geht, irgendwann eine Erzählung oder gar eine Wechselrede im Drama unterbricht, um die Hintergründe (oder auch die Vordergründe) seiner Schauplätze im Wort zu gestalten. Es ist eine ganz meisterliche, in ihrer Unmerklichkeit doppelt subtile und erstaunliche Kunst der Andeutung; eine Technik der Nebensätze, der beiläufigen Hinweise, der unbetonten suggestiven Worte, die das vermag: Gegenden, die andere umständlich und gewissenhaft „porträtieren" (und die gerade durch die Direktheit der Schilderung nicht recht anschaulich werden), gleichsam mit seinen Gestalten gleichzeitig hinzustellen. Sie sind eben außerordentlich „gesehen", von einem Auge, das sich so

scharf auf sie eingestellt hat, bis das Einmalige und Besondere jedes Baumes, jedes Portals, jedes Winkels sich auch ins Wortbild umgesetzt hat; so daß der Dichter dann in scheinbar „beiseite" gesprochenen Sätzen eine ganz unglaublich konzentrierte Bildübertragung vermag. Man erinnere sich (um nur ganz weniges anzuführen) an die alten, düsteren Wiener Stadthäuser und wieder an die sommerhelle, farbenfrohe Wiesenlandschaft im „Ruf des Lebens", denke an den „Einsamen Weg" und sage, ob nicht der Eindruck eines schwermütig glühenden, sonnengoldenen, traubenschweren Herbsttages im Wiener Wald dabei wach wird, entsinne sich der Vorstadtvillen, der stillen Gärten, der eleganten Klubräume und der Barockpaläste im „Weg ins Freie" (aber auch des Prangens und Blühens am Lago Maggiore und der feuchtdunstigen, mattgetönten Salzkammergutatmosphäre) — man wird diese Bilder weiter mit sich forttragen, aber wenn man dann im Buch nachschlagen will, um ihre Schilderung nachzulesen, wird man mit Überraschung wahrnehmen, daß man sie gar nicht findet (im Zusammenhang nämlich) und daß sie aus unscheinbaren, gelegentlichen kleinen Farbenflecken zusammengesetzt werden; oder vielmehr: sich erst im Leser zusammensetzen. Und wird gleichzeitig wahrnehmen — und sonst wäre gar nicht so viel Gewicht darauf zu legen —, daß es mit Schnitzlers außerordentlicher Menschenschilderung ganz ebenso ist. Daß sie nie eine „direkte" ist. Daß die Gestalten sich weder selber exemplifizieren, noch von „Nebenspielern" beleuchtet und „erklärt" werden. Es ist eine scheinbare Unabsichtlichkeit in dieser Kunst, eine Meisterschaft, in kleinen, beinahe lässig hingesetzten Sonderzügen ihr Wesentliches und Bestimmendes zu zeigen und

dann zusammenfassend durch den Habitus der Rede, durch unwillkürliche selbstverräterische Worte, ja durch Äußerlichkeiten des Gehabens mit Hilfe jener Sonderzüge einzigartige und beispiellos lebendige Geschöpfe hinzustellen. Eine bewundernswerte Technik auch hier; um so bewundernswerter, je unmerklicher sie funktioniert, je ungezwungener und natürlicher sie zu ihren Resultaten kommt.

Vielleicht aber ist es gar keine „Technik", im Sinne des Bewußten, und ist einfach das Schöpferische einer dichterischen Bildnerkraft? Ich glaube: es ist beides; glaube, daß hier einer, dem sich jedes Menschenexemplar in seiner spezifischen Einmaligkeit offenbart, für jene Züge, die die entscheidend aufbauenden sind, wissend geworden ist und seine Hand mit beispielloser Selbstzucht erzogen hat, nur mehr diese Linien zu ziehen, alles Überflüssige auszuschalten und doch alles hinzuzeichnen, was jedem Charakter dann seine Fülle und Problematik gibt. Betrachtet man die flimmernde Delikatesse und Vielfalt in der vereinfachenden Sicherheit dieser Zeichnung im Vergleich zu der grobfädigen Einseitigkeit, die noch die vielgerühmte moderne französische Komödie hat (von den „Klassikern" nicht zu sprechen, die von vornherein auf Flächigkeit stilisieren), ja selbst mit Ibsens raffinierter und doch viel simplerer, zwei, drei wesentliche Züge resümierender Charakterführung, dann wird man die Kunst Schnitzlers selbst dort, wo gegen Stoffliches sich Einwände (mit Recht oder Unrecht) erheben mögen, unbedingt verehrungswürdig finden müssen.

DER RUF ZUR GÜTE: „DAS VERMÄCHTNIS“

Gerade, daß es eine „alltägliche“ Geschichte war, aber von vollen, atmenden, jungen Menschen erlebt, war die Wirkung der „Liebelei“. Vielleicht ist es nur das Unalltägliche im „Vermächtnis“, das diesem starken, menschlichen, herzbewegenden Stück den ganz tiefgreifenden Eindruck verwehrt; obgleich diese Unalltäglichkeit nur deshalb eine ist, weil die wenigsten zu der Güte reif sind, die Vorgänge wie die im „Vermächtnis“ gestalteten nicht zu Ausnahmen werden lassen dürfte. (Eben dies wird in dem Schauspiel gezeigt.) Denn die Schwächen dieses Werkes — das am Berliner Deutschen Theater im Oktober 1898 zur ersten Aufführung kam — sind nicht solche, die das Publikum stören; im Gegenteil. Sowohl die Figur eines einigermaßen konventionell harten und ungütigen Arztes als auch das Hilfsmittel eines allzu rührseligen und zufälligen Ereignisses, das die Katastrophe zwar herbeiführt, aber das Wesentliche des Stückes abschwächt, haben niemals anders als theatralisch förderlich gewirkt.

Im „Märchen“ und im „Freiwild“ war die These das Hervorragende; die Gestalten hatten sich ihr gemäß zu betragen. In der „Liebelei“ waren das Erlebnis und die Gestalten das Wesentliche; aus ihnen erst sprangen die Betrachtungen und das lebendige Problem hervor. Im „Vermächtnis“ greift beides derart ineinander, ist so unmittelbar miteinander verknüpft, daß es kaum zu entscheiden ist, was das Primäre war; und es ist wahrscheinlich, daß hier beides zugleich ans Licht trat, daß hier die Frage: was geschieht, wenn Menschen solcher Art vor einen derartigen

Konflikt gestellt werden, zum Drama wurde — nicht, daß erst diese Menschen für diesen Konflikt erfunden wurden. Denn diese Menschen leben; man begegnet ihnen alle Tage. Auch sie sind Wiener Menschen, sogar der Abgeordnete Professor Adolf Losatti, dieses Prachtexemplar eines liberalen Schönredners, immer geneigt, Gruppen zu arrangieren, auf wirksame Pose bedacht, repräsentativ, eitel, hohl, mit Phrasen eingefettet, von sich berauscht, innerlich feige und schäbig; niedrige Gesinnung mit Worten maskierend, die wie vom Haarkräusler schön gerichtet sind, sonor bis zur Widerwärtigkeit — auch er, der eine Wiener Ausgabe des Konsul Bernick ist, ebenso wie seine Schwägerin Emma wie eine wienerische Lona Hessel und seine Frau ähnlich der des Konsuls wirkt, ist so, wie er nun einmal ist, nur in dieser Stadt und diesem Land möglich, wo die Leute, nach Schnitzlers glänzendem Wort, „innerlich gleichgültig und äußerlich grob sind", bei denen „die Entrüstung so wenig echt ist wie die Begeisterung" („nur die Schadenfreude und der Haß gegen das Talent sind echt bei uns") und die sich tobend für oder gegen Dinge erhitzen, an denen sie im Innern vollkommen unbeteiligt sind, während sie an allem Wesentlichen und Wahren vorübergehen. (So daß Schnitzler eigentlich gar kein „guter Österreicher" ist: denn er vermag überhaupt nichts ohne inneren Anteil, hat die selbstlose Freude an jeder Art von Talent und ist äußerlich gehalten und sordiniert, innerlich voll Empfindung und nobler Wärme.) Der Titel dieses Stücks könnte, wäre nicht „Das Vermächtnis" der vollkommen deckende, eigentlich auch „Die Stützen der Wiener Gesellschaft" heißen. Aber freilich käme dann etwas hinzu, was nicht in des Dichters Absicht lag.

Das Vermächtnis des jungen Hugo Losatti ist es, daß seine Eltern, da er sterbend nach einem Sturz vom Pferde heimgebracht wurde, sein Kind und dessen Mutter, die er zu seiner Frau machen wollte, in ihr Haus nehmen und beide so halten sollen, als hätte der Priester den Bund der beiden schon gesegnet. Es geschieht, wenn auch der alte Herr Professor zuerst zögert; aber seine Frau und auch Hugos Schwester, die mit einem jungen Arzt, dem einstigen Lehrer des Bruders, verlobt ist, tun alles zur Erfüllung von Hugos letztem Wunsch, den sie so gut verstehen: auch in dem Gefühl einer tröstlichen Genugtuung, daß sie dieses Stück Leben des geliebten Toten jetzt für sich geborgen haben, das er ihnen so sorglich verheimlicht hat (wohl nur aus Nervosität wegen der ranzigen, scheppernden Zeitungsworte, mit denen der redetrunkene Papa die landläufige Gesellschaftsmoral gegen ihn trompetet hätte). Aber auch der Vater willigt ein, offenbar, weil er sich sehr großartig dabei vorkommt; wenn er auch zuerst der Tochter weismachen möchte, Toni Weber, des Bruders Gefährtin, sei eine Wärterin und dann irgendwelchen Einwänden gegen das Ungewöhnliche der Situation mit der kostbaren Formel begegnet: „Zu dem Kinde hätten wir jedenfalls eine Person ins Haus nehmen müssen. Denken Sie einfach, Toni sei diese Person. Wir hätten keine bessere gefunden!" Daß diese „Person" des Verstorbenen Glück und Daseinsinhalt war, so wie er der ihre, daß sie seine Lebensgenossin war und ihm ein Kind geboren, daß er sie lieb hatte und sie ihn, daß hier nicht ein leichtfertiges Verhältnis war, sondern der echte Bund zweier guter Menschen und daß Hugos Bub und dessen junge Mutter die Liebe der Seinen verdiente, daß hier überhaupt nicht von Pflicht und Vermächtnis und

erzwungenem letzten Willen die Rede sein durfte, sondern einzig von der natürlichen Erfüllung wirklicher Menschlichkeit, die sich von selbst verstehen sollte — das wissen vielleicht nur die Frauen ganz, die Hugo liebhatten — seine Mutter, die aber zu passiv und allzusehr durch den Gatten zerredet ist, um Widerstände zu leisten, seine Schwester Franziska, deren Wesen nur zu kühl ist, um impulsiv das Rechte zu tun, das sie ganz genau empfindet und auch eigentlich tut, aber zögernd und immer ein wenig zu spät; die junge Agnes, die so gern Hugos Frau gewesen wäre, die aber gerade deshalb die arme Toni als die Zerstörerin ihres eigenen Glücks empfinden muß und deren heftiger Widerspruch gegen sie so tief aus ihrem kleinen, wunden Herzen kommt, daß sie ihre Mutter daran hindert, Toni bei sich aufzunehmen, wenn alle andern sie verlassen und verstoßen. Am wenigsten aber weiß es Franziskas Verlobter, Dr. Ferdinand Schmidt, der aus Armut und kläglicher Enge durch verbissenen Fleiß hochgekommen ist und dessen ganzes Wesen sich gegen die im Glück Geborenen und noch mehr gegen jene wehrt, die sich bedenkenlos ihr Glück nehmen, ohne viel zu fragen, ob es nicht auch welche gibt, die darunter leiden. So hat er gegen Hugos helle, frohe Art, die von Kindheit auf alle Schönheit des Lebens in sich getrunken hat, von jeher eine abneigungsvolle Fremdheit gehegt; und gar gegen Toni, die sich ohne Skrupel, ohne Reue einfach genommen hat, was sie begehrte, lehnen sich all seine Instinkte plebejischer Unduldsamkeit auf: „Aus einer andern Welt kommt sie, von der kein Hauch die Seele eines reinen Mädchens wie Franzi berühren darf — dahin soll sie zurück!“ Toni aber kehrt auch dahin nicht zurück. Ihr Kind stirbt; und nun bedarf es nur mehr geringer

Anstrengungen, um selbst die Frauen in der Ausdeutung des letzten Willens Hugos schwankend zu machen. Der alte Losatti, der zuerst auf „Großvater" posiert und beim Abbruch der Beziehungen mit einigen Familien, die an der „illegitimen" Schwiegertochter Anstoß genommen hatten, sehr hochtrabend als bewährter Schulter-an-Schulterkämpfer für alle „freisinnigen Ideen" losgelegt hatte: „Ich kann mir das erlauben — wenn man so dasteht wie ich!" — derselbe Professor Losatti, der den abschiednehmenden Bekannten ostentativ mit seinem unehelichen Enkel an der Hand entgegentritt und „Familienidyll" als lebende Bilder stellt, ist der erste, der Dr. Schmidts Drängen nachgibt und jetzt, da der Bub tot ist, auch dessen Mutter entfernen will, ja, der die dreckige Noblesse aufbringt, sie mit Geld abfinden zu wollen. Und auch die andern werden schwach und geben nach. Da geht Toni in ihrer Verlassenheit und Hilflosigkeit und bringt sich um. Nur Franziska überwindet nach wenigen Momenten beschämt ihren Wankelmut; sie erkennt, an welchen Mann sie gekettet werden sollte, ein Grauen faßt sie vor seiner Gehässigkeit, seiner Mitleidlosigkeit und vor seiner bornierten Härte, die in dem Geschöpf, das dem Bruder teuer war, nur die „Maitresse" sieht; und sie weist ihn fort. Herrlich sind die Worte, mit denen sie sich gegen die bequeme Gesellschaftsmoral des Vaters auflehnt: „Haben wir denn alles vergessen, was sie ihm war? Alles bewahren wir auf, was uns an ihn erinnert, alles, was er geliebt hat — das Nichtigste! — Alles, was uns an ihn erinnert, ist uns heilig und gerade das Wesen, das ihm durch Jahre mehr war als wir alle, jagen wir hinaus? Die, die wir am sorgsamsten hätten hüten müssen, das einzige Lebendige, was uns von ihm übrig geblieben

ist, nachdem das Kind gestorben — die jagen wir hinaus?" — Herrlich die Worte, die sie zu ihrem engherzigen Verlobten spricht, vor dem sie jetzt wie vor einem kaltblütigen Mörder (der er ist) zurückschaudert: „Nein, sie war nicht die Sünde — es ist nicht wahr — so schaut die Sünde nicht aus. Was einen guten Menschen so glücklich macht, kann nicht die Sünde sein. Wie das Glück ... wie die Freude eines anderen haben Sie sie gehaßt ... Gehen Sie, ich bitte Sie darum ... es ist mir entsetzlich, Sie zu sehen." Und herrlich, wie Glockenton und Chorgesang aus besseren Zukunftsreichen, ihr Schlußwort: „Auch wir sind schuld — — auch ich — ich fühle es so tief. Wir sind feig gewesen, wir haben es nicht gewagt, sie so lieb zu haben, wie sie es verdient hat. Gnaden haben wir ihr erwiesen, Gnaden — wir! — Und hätten einfach gut sein müssen!"

Das „Vermächtnis" hat manche Fehler. Vor allem den, daß der Tod des Kindes erst die Lieblosigkeit ganz enthüllt, die sich auch ohne dieses zufällige Ereignis recht bald in ihrer ganzen Brutalität offenbart hätte. Es ist ein Fehler: weil ein tragischer Ausgang, wenn er nicht erzwungen ist, niemals durch ein derartiges sekundäres (im Hinblick auf das Problem sekundäres) und äußerliches Geschehen, nur durch innerliche Notwendigkeit erreicht werden darf. Zudem, es ist rührselig, sentimental, ist wieder ein Stück Makartbukett. Heute ließe Schnitzler das Kind sicherlich nicht sterben (vielleicht nicht einmal im „Weg ins Freie", wo die Sache anders liegt) und käme trotzdem und vermutlich mit wuchtiger aufscheuchendem dramatischen Zwang zu gleichem Ende. Hier ist ein Theaterrest, zu tragen peinlich. Aber: das bleibt Nebensache; es ist zuviel des Starken, Schönen, Menschlichen in diesem

Stück. Der erste Akt allein, der jähe Wechsel der sorglosen und doch geistig belebten Stimmung des Beginns, wenn der schwer verletzte Hugo heraufgetragen wird und wenn bis zur Erfüllung seines Wunsches und bis zu seinem Sterben sich die Spannung fast bis zum Unerträglichen aufstaut, ist ein Meisterstück allerersten Ranges, ist bestes Theater- und Menschenspiel zugleich und läßt unverwischbare Eindrücke zurück. Vielleicht ist sogar das ein Fehler der dramatischen Ökonomie; dieser fabelhaft geführte Akt drückt auf die anderen; die Hochfrequenzströme dieses Anfangs schwächen sich ab, diese Steigerung ist nicht mehr zu überbieten. Gewiß, der menschliche Inhalt der beiden nächsten Akte ist bewegender. Aber nach dem Sturm des Beginns wirkt die melancholische, leise Ergriffenheit des Kommenden nicht mehr so stark, als es sollte. Nach einem Orchesterstück soll man nicht Quartett spielen; auch wenn das Quartett viel schöner ist. Daran ist, solange der Unfug des Theaters währt, nicht zu rütteln.

Trotzdem: immer und immer wieder sollte dieses Stück gespielt werden. Auch heute ist, was es aussagt, nicht zur Selbstverständlichkeit geworden. Aber selbst wenn dem so wäre — das Wort, das den innersten Kern dieses Schauspiels aufdeckt, wird niemals unzeitgemäß werden, weil sich vielleicht die Sitte, aber niemals die Natur des Menschen ändert. Deshalb wird ein Wort wie dieses immer wieder gleich einem Geläute in die Seelen klingen: „Verzeihen? — Du sprichst von Verzeihen? — Was hast du — was hat überhaupt ein Mensch dem andern zu verzeihen? — Vermessenheit ist das! Strafen dürfen wir — und rächen meinethalben — damit bleiben wir doch unter uns sozusagen. Aber zum Verzeihen ist doch keiner gut genug."

RUNDGESANG DES GESCHLECHTS: „REIGEN"

Zur Zeit, in der all diese geistig lebendigen, edelgewachsenen, nachdenksam feinen und gestaltenreichen Botschaften eines besonderen Wienertums in die Welt gingen und ihr das Bewußtsein eines neuen Dichters brachten, in dem österreichische Liebenswürdigkeit, die kultivierte Anmut des guten Europäers, eine fast gallisch helle (und vielleicht durch sein Judentum bedingte) Heiterkeit und die traurig süße, zart schwebende Musik der Heimat sich zu einem einzigartigen Ton vereinigten, wie er in Dichtungen von Grillparzer und Stifter, von Saar und der Ebner manchmal aufgeklungen, aber niemals noch mit solcher Bestimmtheit und solcher Reinheit der Linie zur Melodie geworden war — zu dieser Zeit, in der, fast unmerklich, aber Tag für Tag anwachsend, der junge Ruhm zu Arthur Schnitzler gekommen war, kursierte ein Buch von ihm in sorgfältig geheim gehütetem Privatdruck unter seinen Freunden, das ihm selber noch zu kühn und frei in seinem elementaren Humor schien, um es der Öffentlichkeit, geschweige denn der Bühne zu übergeben; es mußten erst all diese Jahre des Aufgewühlt- und Umgepflügtwerdens kommen und mit vielem Kostbaren und unwiederbringlich Schönen auch manche Wehleidigkeiten und Verlogenheiten wegfegen, um für diese Dialoge und ihr fast tragisch vermessenes Gelächter reif zu werden.

Es war der „Reigen".

Zehn Szenen, die sich zu ebensovielen Akten, ebenso vielen Geschlechtsakten weiten. (Bei genauer Zählung kommen freilich deren elf heraus.) Die Menschheits-

menagerie in ihrem possierlichsten Moment gesehen: wenn das Tierreich zum Coitierreich wird, wenn Balz und Brunst und Pfauenschlagen und Weibchengirren zu einer einzigen großen Sinfonie der Sexualität aufrauschen. Ein Lebenstanz. Ein Totentanz. Ein ungestümes Emporbranden des brutalen Triebes, der entgeisteten Sinnlichkeit, zu einer unheimlichen Komik erhoben, von der man unter Lachen und unter Schaudern, mit beflügelter Vergnügtheit und doch mit einem bitteren Nachgeschmack scheidet. Vielleicht wäre der „Reigen" ohne diesen Nachgeschmack kein Kunstwerk, und jene wären im Recht, die sich über ihn sittlich entrüsten. So, wie er dasteht, ist er ganz gewiß eine pornographische Lektüre — wenn ein Schwein ihn liest. Für jene, die der Dichter sich zu Lesern gewünscht hat, ist er ein Buch von verwegen pessimistischem Humor, ebenso befreiend und erheiternd wie trostlos und beschämend als Abbild dessen, was die vielen immer noch Liebe nennen . . .

Ein Totentanz. Nicht im Sinne des hier mehrfach genannten Dr. Theodor Reik, wenn er sagt: „Unbewußt gilt diesen Menschen die geschlechtliche Lust als verboten und ihrer Befriedigung folgen Schuldbewußtsein und Todesgedanken." Sondern weil — ich wiederhole mich mit Bewußtsein — in jeder Vereinigung von Mann und Weib gleichsam ein Strom geschlossen wird, ein Kreislauf von Ewigkeit zu Ewigkeit — der Gedanke des Zeugens weckt den komplementären des Vergehens (im Unbewußten), Zukunft berührt sich mit Vergangenheit und in dieser metaphysischen Empfindung, deren vielleicht nur Höherentwickelte ganz fähig sind, liegt der Schauer, der im Mittelpunkt aller Lust ruht. Das Gefühl des Verbotenen, der Erbsünde aber liegt, wenn es nicht mit

dem ebengenannten verwechselt wird, eben in dem der bloßen Lust ohne den Willen zur Zeugung, ohne das Eingespanntwerden in die ewige Kette, die von den Ahnen zu den Enkeln führt (was von Schnitzler besonders schön in der „Frau Berta Garlan“ gestaltet worden ist) und die tiefe Sinnlosigkeit dieser bloß animalischen Befriedigung erweckt dann jene Schuldgefühle, jene Freudlosigkeit, die (nach Nietzsche) die Mutter der Ausschweifung ist (und nicht die Freude). Gerade darin, daß der Dichter im „Reigen“ das typische „before“ and „after“ zeigt — zuerst die Begierde des Mannes und das Zögern der Frau und dann seine brutale Rücksichtslosigkeit des Ermüdeten und ihre Zärtlichkeit der Neuverlangenden nach ihrer Vereinigung,—aber auch ganz seltsame Anwandlungen von Verstimmtheit, von verborgenem Leid und unerklärlichem Bangen — darin erhebt er sich vom Sittenschilderer zum Menschenbildner und Weltbetrachter.

Zehn Szenen: die Dirne und der Soldat; der Soldat und das Stubenmädchen; das Stubenmädchen und der junge Herr; der junge Herr und die junge Frau; die junge Frau und der Gatte; der Gatte und das süße Mädel; das süße Mädel und der Dichter; der Dichter und die Schauspielerin; die Schauspielerin und der Graf; der Graf und die Dirne. Der Kreis ist geschlossen.

In diesen Szenen geschieht gar nichts; nur „es“ geschieht. Aber wie es geschieht: das ist von einer derart stupenden Wirklichkeit, von einer Intensität der Beobachtung, einer komischen Kraft, einer Frechheit des Details, einer überwältigenden Fülle schlagender Züge, daß man beim Lesen völlig vergißt, daß man liest — so unverschämt lebt alles, lebt in jedem Moment, mit einer Leibhaftigkeit, daß man oft das Gefühl

eines indiskreten Zuschauers hat — und doch nicht wegschaut, weil man sich schüttelt vor Belustigung über all die erbarmungswürdige Drolligkeit dieser Männchen und Weibchen; und auch, weil man plötzlich nachdenklich dessen gewahr wird, daß in all diesen Szenen kein Laut wirklicher Empfindung erklingt, keinen Augenblick lang eine seelische Emotion, ein Liebesgefühl wach wird — und begreift, daß es anders auch unmöglich wäre: sonst wäre der Reigen gesprengt. (Denn Liebe heißt immer noch: einem Einzigen gehören.) Und gerade in dieser Empfindungslosigkeit, die den Unterschied zwischen Sexualität und Erotik klar macht, in dem bloßen körperlich-sinnlichen Genuß, während die Seele irgendwo anders ist (falls eine vorhanden war), in der Lüsternheit, die, statt jener Lust, die tiefe, tiefe Ewigkeit will, diese Menschen beherrscht — darin liegt das Pessimistische des „Reigen", sein bitterer Nachgeschmack, seine Totentanzmelodie.

Und doch: was ist das für ein Lebensreigen! Wie stehen diese zehn Menschen da, jeder ein Typus ohne Namen und jeder ein unvergeßliches, einzigartiges Exemplar dazu! — eine Meistergestaltung nach der anderen, von einer fast unheimlichen Daseinskraft, in einer Evidenz hingestellt, die trotz der Einstellung auf den gleichen Moment doch die Existenz jeder einzelnen ahnen, ja beinahe wissen läßt, jede wie mit einem jähen Griff direkt von der Straße heraufgeholt und festgehalten — es strotzt und dampft von Vitalität. Eine Leistung, neben der Lucians Hetärengespräche zu einer philologischen Angelegenheit werden und Crébillons „Sopha" wirklich zu bloßer „Pikanterie". Hier ist Dichtung. Nicht mehr Realismus, sondern das Leben selbst, zum Typischen erhöht. Dichtung!

Wobei es sich zeigt, daß es eben nicht auf das Stoffliche, vielleicht nicht einmal auf den Geist, nur auf die Energie und Wahrheit der Menschenformung ankommt. Sonst könnten die Anatolfiguren nicht so halbvergangen und die (gewiß weniger liebenswerten) des „Reigen" so blutvoll lebendig wie am ersten Tag wirken. Aber das Geschehnis, das sonst nur insofern bei Schnitzler wichtig ist, als die Charaktere an ihm zum Vorschein kommen, ist in diesem Rundgesang der Geschlechtlichkeit viel mehr in Wechselwirkung zu den Gestalten als sonst, wo es gleichsam ihr „Resultat" ist. Vielleicht liegt auch darin das Unzerstörbare dieser irdisch jubelnden und zugleich trostlosen Komik des Menschen in seiner nackten Sexualität ohne seelische Beziehung; und auch das Zeitlose, ewig Gültige im Blutschlag dieser Szenen, die von heute scheinen und von immer sind.

Auch hier ist er nicht der Verherrlicher dieser Welt, sondern ihr satirischer Gestalter. Das ist sein Reiz und seine Stärke. Auch hier spürt man, seltener als sonst zwar, daß er selber manchmal nicht ungern in dieser Sphäre lebt, die nicht die beste Gesellschaft und nicht die schlechteste Welt ist (nur zu oft keine schöne, nicht oft eine häßliche, nur eine hübsche . . .). Das ist seine Schwäche.

Wo die seine, Arthur Schnitzlers eigene Welt ist? Vielleicht am ehesten im Garten des Herrn von Sala, der schon das Wort Freundschaft „pathetisch" findet und in der Sensibilität des Entfernungenschaffens, in der Unfähigkeit und der Angst, sich in Leidenschaft oder gar in Sentimentalität zu verlieren, niemals eine Stunde des Selbstvergessens in voller Hingabe und Empfindung erlebt und immer Zuschauer des Lebens bleibt . . . Oder im Hause des Amadeus Adams, in

dem alles Gefühl vergeistigt, alles Unbewußte zum Bewußtsein gebracht und in sprühenden Worten ausgesprochen wird — selbst wenn das Unaussprechliche dabei verloren gehen muß ...

Sicher aber ist er nicht in der Welt dieses „Reigen“ heimisch, in dem „sein“ Hauptthema, das der Zusammenhänge des Lebens, zu einem dichterischen Variationenwerk geworden ist, das tief bis an die Wurzeln der Menschlichkeit gräbt und von ihrer Höhe aus gesehen ist: unbarmherzig höhnend, voller schallender Gelächter und heimlicher Traurigkeiten ... Aber ich möchte lieber einem Elefanten oder einer Brillenschlange einen Stockzahn plombieren, als mich mit solchen, die hier irgend etwas wie „Herrenabend“-Unterhaltung erblicken, darüber auseinandersetzen, daß Schnitzler hier mehr als in irgendeinem seiner Werke eher abschreckend als verlockend wirkt — so wie Wedekind, der angeblich der Dichter des Lasters war, immer nur die Stupidität, die Gemeinheit, die beschämende, deprimierende und ernüchternde Schmutzigkeit des Lasters und nie sein Verführerisches gezeigt hat — und der eben dadurch mitten in allem funkelnden Witz, der Verblüffung über die verwegene Lebenstreue und der Heiterkeit über all diese verräterisch drolligen Männchen- und Weibchenparaden (in denen bezeichnenderweise alle doch aus Lust an der Sache mitspielen und die käufliche Liebe vollkommen ausgeschaltet), mitten in allem turbulenten Lachen doch ein Gefühl der ethischen Einstellung, wenn auch einer oft pervertierten, wachruft.

Man hat viel darüber debattiert, ob der Dichter recht daran getan habe, den „Reigen“ dem realen Theater zu überlassen. (Auf einer Marionettenbühne wär’ er unbedingt von einer Wirkung, die alles grobe verflüchtigt

und den Sinn und den Reiz dieser Szenen zu königlicher Lustbarkeit brächte.) Ich muß bekennen, daß ich den „Reigen“ nicht gerne gespielt sehe; aber an diesem Gefühl hat die Qualität der Aufführungen und die allzu greifbare Deutlichkeit der szenischen Lösung den ausschlaggebenden Anteil.

Der „Reigen“ ist heute noch dieses Dichters extremste Schöpfung; so sehr, daß er sie nicht in die Gesamtausgabe seiner Werke aufgenommen hat. Es ist eine Einmaligkeit; die Frucht einer ganz sonderbar aus Übermut und Nachdenklichkeit, Sinnenfreude und belustigtem Widerwillen, frechem Kraftgefühl und dissonierender Lebensbetrachtung gemischten Laune. Das Heikelste, Eindeutigste, Untermenschlichste mit solcher Grazie, solchem Takt, ja solcher Unschuld aller Schlüpfrigkeit zu entwinden, den Naturlaut in solcher Feinhörigkeit zu erlauschen und ihn mit solcher Meisterschaft zum Kunstlaut umzuwandeln — dazu gehört viel mehr Dichtergabe als zu manchem Jambendrama. Und noch einiges dazu, das unter den Lebenden, bis auf weiteres, nur diesem Arthur Schnitzler gegeben ist.

MEDITATION: VON HANDWERK UND SPRACHE

Es ist an der Zeit, einmal über manches Technische zu sprechen. Über die sonst nur bei Werken der Musik vorkommende „thematische“ Arbeit: wie Schnitzler Motive anschlägt, sie vorbereitet und einführt, sie entwickelt und mit korrespondierenden anderen in Beziehung setzt — das geht weit über

Ibsen hinaus und es wäre, überschritte es nicht den zugemessenen Raum und die selbstgezogenen Grenzen dieses Buches, einmal von höchstem Interesse, eines der Schnitzlerschen Werke, vor allem eines der Dramen, so zu analysieren, wie man eine Sinfonie analysiert; auf Haupt- und Nebenthemen, Aufbau, Durchführung, Reprise und die Zusammenhänge der Motive. Was schon deshalb aufschlußreich und von besonderem Reiz wäre, weil es sich wiederum erweisen ließe, daß alle Kunst, mag sie welches Material immer, Farbe, Ton, Wort oder Marmor zum Ausdruck wählen, zwar nicht unter unwandelbaren Schönheitsgesetzen, sicher aber unter unwandelbaren Lebensgesetzen steht, die jedes vollkommene Werk offenbart und die nur stümpernde Charlatanerie oder ein unsinniger und kunstfeindlicher Drang nach falscher Originalität zugunsten des Unkontrollierbaren und Willkürlichen beiseiteschiebt. Aber auch, daß Werke, die so verschieden sein mögen, wie eine Sonate und ein Schauspiel, so sehr auf die gleichen Grundzüge gebracht werden können, daß daran die tiefe Gleichartigkeit des künstlerisch Organischen und Lebendigen offenbar würde. Das muß ich mir, hier wenigstens, versagen. Aber vielleicht genügt dieser Hinweis, um Lesern, die dafür Empfindung haben, ihre Freude an diesen Werken durch das Bewußtwerden dieser Art des dichterischen Konzipierens und Komponierens zu erhöhen.

Dann: die Besonderheit seines dramatischen Dialogs. Er scheint ganz natürlich, auf das Nächstliegende bezogen, zwanglos einfach; es sind eben offenbar die Gespräche kultivierter Menschen, wie sie der Situation entsprechen, manchmal scheinbar abschweifend, wie das im Geplauder bei Besuchen oder innerhalb der Häuslichkeit üblich ist — und dabei rückt jedes Wort

den Zeiger des Geschehens weiter, enthüllt Vergangenes, schafft Konflikte, ohne daß man es noch ahnt — und wenn dann die dramatische Entladung eintritt, staunt man, wie jeder Satz dahin gezielt hat, wie nicht einer überflüssig war, wie unerbittlich alles Unwesentliche in diesen anscheinend durchaus absichtslosen und ungezwungenen Gesprächen ausgeschaltet worden ist, ja, wie sogar die Fülle an geistreicher Betrachtung, an zugeschliffener Aphoristik, die diesen Dialog so lebendig, fesselnd und reich macht, immer nur von der Art ist, daß sie auf den dramatischen Gedanken bezogen wird und mit ihm zusammenhängt; niemals werden „Pointen" geredet, die um ihrer selbst willen, als Aufputz da sind — und eben deshalb hat jedes Wort seine Wirkung. (Das „hinzugefügte", und wär' es noch so blendend, hat sie nie.) Diese Unmerklichkeit des dramatischen Fortschreitens innerhalb des Dialogs, die sich am schönsten in den Expositionsakten beobachten läßt, entwickelt sich bei Schnitzler im Lauf der Jahre zu erstaunlicher und ganz meisterlicher Mühelosigkeit. In den ersten Stücken gibt es noch Stellen, bei denen man unwillkürlich aufhorcht (und bei denen der Wissende „aha!" sagt), und die wirklich die Ösen sind, in die dann das wichtige Kommende eingehakt wird. In den späteren Stücken nie. Im Gegenteil: sie scheinen geflissentlich verwischt zu werden oder es sekundiert ihnen eine zweite, ebenso auffallende, die sich aber dann als folgenlos erweist. Im „Einsamen Weg", im „Professor Bernhardi", auch im „Medardus" ist all das zu einer Vollkommenheit gebracht, die alles Konstruktive und sorglich Disponierte bis zu völliger Unkenntlichkeit verdeckt; erst dem retrospektiven Betrachter enthüllen sich die Beziehungen. Das nimmt diesen Werken jeden Schein

von Absichtlichkeit und ist dabei zweckvoll wie ein geräuschlos funktionierendes tadelloses Räderwerk. Und das gibt ihnen diesen Duft von Natürlichkeit und unangestrengter Geistigkeit, der ihr Persönlichstes und Reizvollstes ist.

Dann: die Sprache. Sie ist von höchster Lebendigkeit und äußerster Schmucklosigkeit dazu; ist ohne Überladung, unspielerisch, ohne den Aufwand seltener Metaphern und Adjektive — aber das einfachste Wort scheint neu und wie just in diesem Moment geprägt zu sein. Es ist eine Sprache, die zugleich sachlich und dichterisch ist und vielleicht ist es kein vorgefaßtes Gefühl, wenn man zu spüren meint, daß sie sich an der Genauigkeit und Schlichtheit der wissenschaftlichen Ausdrucksweise geschult hat. Sie ist nie aufgedunsen, verschmäht alle Hypertrophien des Wohlklangs — und hat doch ihren ganz eigenen: dünn instrumentiert, oft (sozusagen) solistisch, hell und klar, unverschmiert, beweglich, schlank; eine ganz eigene Musik ist in ihr oder besser: über ihr; wie das Schwingen gestraffter Stahlbänder, das Mittönen ruhender Saiten — in jedem Fall etwas Sekundäres, niemals als Wirkung Erstrebtes. Denn ihr Primäres ist der Wille zu konzentriertem Ausdruck, zur Geschmeidigkeit des durchaus unpathetischen Wortes, zur Präzision des Sagens. Nicht das schön Gesagte, sondern das richtig Gesagte ist ihr Wesentliches. Es ist, in ihrem Meiden alles Rhetorischen, Verschwollenen, Arabeskenhaften und Sentimentalen, in ihrem vornehmen, kühl anmutigen Ton, etwas Unverziertes und rhythmisch Festes und Zuverlässiges in ihr; und beinahe etwas Kunstgewerbliches dazu: bestes Material, geschliffen und geschmiedet, aber nicht als Selbstzweck.

Das gilt für die Prosa, die fast von Anbeginn diese Leichtigkeit und diese noble Einfachheit und Ausdruckskraft hatte. Während sich der Schnitzlersche Vers erst im Laufe seines Reifens zu seiner ganzen Schönheit, seinem Glanz und seiner besonderen Art entwickelt hat. Es waren zunächst Verse eines außerordentlichen Prosaschriftstellers, der seine Worte einmal rhythmisch binden und in edlerer Melodie aufrauschen lassen möchte, aber doch zumeist nur etwas erhöhte, skandierte Prosa schrieb; in der Jugendzeit auch manchmal unerhöhte Prosa — Verbrechen gegen das reimende Leben. Aber bald bildet sich ein besonderer Ton heraus; der spezifisch Schnitzlersche Tonfall, der kaum je zu Lyrismen gelangt, verliert seine ironische Sordiniertheit, der Sinn für den Klang und die Farbe des Verses, des einzelnen Wortes erwacht; schon im Paracelsus sind Stellen von klingender Gestrafftheit und wunderschöner Helligkeit da, in denen sich Gedanke, Bildhaftigkeit und Wohllaut des Sprachlichen vollkommen zur Einheit schließen — und im „Schleier der Beatrice" stürzt dann der aufgestaute Strom in aller Pracht dahin; blitzend, breit, farbenreich, tausend goldene Funken hintragend. Noch sind ein paar Stellen störrisch, ungelenk, ein paar, die an fremde Deklamation anklingen; aber, man fühlt es bald, hier hat sich der Dichter, der kaum einer des Lebensmutes, eher einer der Lebensflucht ist, aber doch einer der tiefsten Schönheit des Lebens und ihrer Betrachtung, ganz heiß und frei gedichtet, hat eine jauchzende Zeit und ihre hohen Menschen gesucht und sich ganz von ihr durchfluten lassen — so klingt es plötzlich aus ihm in glanzvoller Pracht und Leidenschaft, nur selten lyrisch verweilend, immer aber in einer trunkenen, schimmernden, höchst einprägsamen

Kraft des Versklangs und des einzelnen Wortes — und auch hier niemals verquollen dithyrambisch oder überladen im Ausdruck: immer metallisch vibrierend, glänzend, klar, oft in schmetternden Fanfaren, oft in einer Geistigkeit, die aber nie abstrakt wird, immer zur Anschaulichkeit, zum farbigen Abglanz hindrängend.

Bei alledem (und obwohl die Verse der „Schwestern" das Gesagte nur ergänzen, während die des „Großen Wurstel" wieder durch ihre parodistische Energie und den gedankenvollen Übermut der Selbstverspottung ihre Besonderheit haben, die den eigenen Ton noch lustig übertreibt) — es muß gesagt werden, daß Arthur Schnitzler unbedingt ein großer Verskünstler geworden ist, daß er aber der „geborene" Prosadichter ist und daß seine Verse mehr ein fabelhaftes Resultat seines Willens als eines seiner künstlerischen Veranlagung sind. Man könnte sie sich, auch in ihren höchsten Momenten, in Prosa zurückversetzt denken, ohne daß es ein Zerstörungswerk wäre. Während seine Prosa etwas so Unabänderliches und Meisterhaftes ist, daß jeder Gedanke einer Umgestaltung in andere sprachliche Formen etwas beinahe Schmerzhaftes hat. Das ist das Entscheidende. Hofmannsthal und Beer-Hofmann sind ihm in der Kostbarkeit ihrer Versschöpfung überlegen. In seiner Prosa und ihrer grimassenlosen, edlen Einfachheit und Richtigkeit, ihrem feinen Duft und der ungezwungenen Schönheit ihres Kräftespiels kann ihm heute vielleicht nur noch Thomas Mann die Hand reichen.

VON WAHN UND WAHRHEIT: „PARACELSUS“

Arthur Schnitzlers taghelle r Geist, der ihn oft dazu verführt, manches allzusehr der Robustheit zu entkleiden und zu subtilisieren und der gewissen elementaren Regungen in ihm Hemmungen schafft, hat ihn von je davor bewahrt, sich an irgendwelche Mystik und Symbolik zu verlieren. Gegen nichts wehrt er sich so, als wenn man nach gewissen Erzählungen wie „Die Weissagung“ oder „Das Tagebuch der Redegonda“ auf eine Neigung zum Mystischen und Übersinnlichen bei ihm schließt; und sicherlich ist er im allgemeinen ein viel zu klarer, scharfer und bewußter Denker, um nicht das Sichbefassen mit ungreifbaren, unkontrollierbaren, rätselvollen und okkulten Dingen immer irgendwie als spielerisch und manchmal sogar als unredlich oder doch als Selbsttäuschung zu empfinden: er wird die Geheimnisse der Welt fühlen, wahrscheinlich stärker als ein anderer, aber er will nicht an ihnen herumtasten, sich mit halb Geahntem, nie Ergründbarem zufriedengeben und wird ihre Existenz ehren, ohne vermessen genug zu sein, ihr Dunkel lichten zu wollen; er ist gewiß, daß uns das auf Erden nicht beschieden ist und daß jeder Versuch dazu Koketterie oder mißleitete Sehnsucht oder Betrug an sich oder an anderen bedeutet. Aber wer weiß: vielleicht irrt er; sogar für sich selber. Die Grenzen zwischen den Wundern des Diesseits, die er so stark fühlt und die ihn produktiv machen, und denen des Jenseits, die er nicht überschreiten will, sind nicht so leicht und so bestimmt zu ziehen; und er müßte kein Dichter sein, wenn nicht auch er manchmal (selten) dem Hang unterläge, zu spielen, hinter die Masken und Wunder zu

schauen und in Dämmerseelen hineinzuleuchten. Zudem: wenn er ein „Dichter des . . .“ ist, dann ist er zu allererst ein Dichter der seltsamen Zusammenhänge, der „Allmacht der Gedanken“ und des Wortes. Und schließlich gehört auch die Hypnose hierher, die doch, mag man sie auch vielleicht „wissenschaftlich“ erklären können, irgendwie mit magischen Kräften des Menschen zusammenhängt und die für Schnitzler immer eine reizvolle Anziehungskraft hatte. Für den Dichter ebenso wie für den Arzt, dem eine ungewöhnlich starke Kraft der Hypnose innewohnte und der sie oft in so überraschender Macht ausgeübt hat, daß sie ihm selber unheimlich wurde und daß er sich ihrem gefährlichen Reiz entzog; hauptsächlich deshalb, weil es ihm unerträglich war, den Willen und die Verantwortlichkeit eines andern Menschen nach Belieben auszuschalten und sie sich, wenn auch nur für die Momente, in denen er Herr ihres Schicksals war, selber aufzubürden. Begreiflich; denn dieses Gefühl ist unlösbar mit seiner ganzen Weltanschauung verknüpft, die ja das Postulat des freien Willens und der Verantwortung als eines der bedingenden ansieht, die ihm überhaupt einen Lebenssinn ergeben; sie ist in allen seinen Werken bis zum „Professor Bernhardi“, wo sie Wesenskern, nicht nur Nebenmotiv der Dichtung ist, unverkennbar zu verfolgen. Das hindert nicht, daß gerade die Hypnose und ihre Möglichkeiten ihn von je gefesselt haben; als dichterisches Thema freilich ist sie nur in zwei knappen Akten seiner früheren Zeit zu finden; in der ersten der Anatolszenen (Die Frage an das Schicksal) und im „Paracelsus“ (1896), dem ersten von drei höchst kontrastreichen Einaktern, deren zweiter eine überaus zartgetönte Studie ist (eigentlich wieder über das

Thema „Die Frau des Weisen", nur von der andern Seite betrachtet — eine Art doppelter Kontrapunkt), der dritte der verwegenste Griff des Dramatikers und Theatralikers Schnitzler, seine elementarste Bühnenwirkung, eines der wenigen Stücke, in dem man nicht nur die Meisterschaft seiner unendlich feinen Hand, sondern die Kraft seiner Faust spürt.

Paracelsus ist als Student in Basel von einem jungen Mädchen sehr geliebt worden; mehr, als er es damals ahnte, denn ihr Fenster war für ihn offengeblieben und er ist nicht gekommen. Dann hat Justina einen ehrsamen Waffenschmied geheiratet, dem sie ihre Jugendliebe, die sie lange nicht vergessen konnte, nicht verschwiegen hat, aber mit dem sie jetzt in gutem und sicherem Geborgensein lebt. Als berühmter Arzt kehrt Paracelsus nach Basel zurück und, aufgereizt durch die dreiste, satte Prahlerei des selbstgewissen Waffenschmiedes, der ihn von oben herab behandelt, mit der ganzen Siegesgewißheit des Besitzfrohen, versenkt er Frau Justina in hypnotischen Schlaf und suggeriert ihr den Ehebruch mit einem hübschen Junker, dessen Augen er voll Begehrlichkeit auf der angebeteten, aber niemals eroberten Frau ruhen sah. So will er sie, erbittert, daß diese Frau an einen so minderwertigen Gesellen weggeworfen wurde, als Strafe für des Gatten hochfahrende Frechheit, ihm zurücklassen; „unschuldig und doch schuldig, da sie's glaubt, keusch und doch unkeusch — — rein soll sie bleiben, nur für Euch beschmutzt"; denn: „mehr als die Wahrheit, die da war und sein wird, ist Wahn, der ist . . ." Aber für Paracelsus selber verwirren sich Wahn und Wahrheit; nicht des Waffenschmiedes und des verdächtigten Junkers Drohen, nur der eigenen Wißbegierde zuliebe löst er die selbstgeschaffene Wirrnis der letzten Stunde,

deren Fülle „wie ein Gewirr von Edelsteinen, die einen falsch, die andern echt“, vor ihnen ausgebreitet liegt; er löscht seinen ersten Befehl durch den andern aus: bis zum Sonnenuntergang wahr zu sein, „wahr, wie Ihr nie gewesen — seid so wahr, nein, wahrer, als Ihr pflegt gen Euch zu sein.“ Und nun muß Meister Cyprian erfahren, daß sein reingebliebenes Weib ihm doch nicht so unbedingt gehört, als er wähnte und daß seine Sicherheit Torheit war; daß sie Paracelsus länger geliebt hat, als er ahnte, aber auch, daß es höchste Zeit ist, wenn der hübsche Junker tags darauf abreist: „Wär't Ihr nur eine Nacht noch hier geblieben, so wären minder schuldlos wir geschieden . . . Noch fühl ich meiner Jugend letzte Schauer, der Frühling schmeichelt und die Schönheit lockt, drum ist es gut, Ihr geht . . .“ Aber schon sinkt die Sonne, Justina erwacht und weiß nicht mehr, was sie sagte. Und auf des aufgewühlten Gatten Frage: „Verwirrt laßt Ihr uns alle hier zurück — war's Ernst, war's Spiel“, antwortet Paracelsus mit wundervollen Worten, die den ganzen Zauber Schnitzlerscher Dichtung ausdrücken und ihr Wesen ganz aufschließen:

Es war ein Spiel! Was sollt' es anders sein?
Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben,
und schien es noch so groß und tief zu sein?
Mit wilden Söldnerscharen spielt der eine,
ein andrer spielt mit tollen Abergläubischen,
vielleicht mit Sonnen, Sternen irgendwer —
mit Menschenseelen spiele ich. Ein Sinn
wird nur von dem gefunden, der ihn sucht.
Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von andern, nichts von uns;
wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.“

Um dieser und (weniger) anderer ähnlicher Worte willen, die einfach den cantus firmus aller Werke Schnitzlers bedeuten, gilt mir dieser kurze Akt mehr als eine andere seiner frühen Dichtungen als ein Präludium von merkwürdiger, verheißungsvoller und umfassender Kraft. Das Grundthema ist angeschlagen. Und erst hier, nicht im Anatol, in dem ja schon viel von alledem mitklingt. Von hier aus geht die Linie seiner Dichtung. Wer sie anders zieht, hat ihn mißverstanden.

Es gibt eine kleine Novelle der Ebner-Eschenbach, die „In letzter Stunde" heißt und in der von der Ehe eines gealterten Professors mit einer jungen Frau erzählt wird, die ihn von Herzen lieb hat und mit ihm glücklich ist, aber die, ohne daß sie es eigentlich weiß, zu der Jugend eines andern gezogen wird; eines wertvollen Menschen, den ihr Gatte wie einen Sohn liebt und der sein bester Jünger ist. Aber die junge Frau erkrankt und stirbt; und in der halben Bewußtlosigkeit des Verscheidens lösen sich zum ersten-, zum letztenmal die Liebesworte für den andern aus ihrem Herzen, der bei ihr kniet und der selber in plötzlicher Unbeherrschtheit seine Liebe verrät. Dann erst, als er den Blick seines väterlichen Lehrers in unsagbarem Ausdruck auf sich fühlt, schrickt er auf und schleppt sich zu ihm hin: „Schlag mich nieder . . .!" Aber der hebt ihn auf und sagt ihm nur in gütiger Ergriffenheit: „Ich danke dir. Du hast der Vielgeliebten das Sterben leicht gemacht."

Mit dieser innig bewegenden Erzählung ist der kurze, ebenso wie der „Grüne Kakadu" im Jahre 1898 entstandene Akt „Die Gefährtin" (nicht nur im Stofflichen) verwandt; oder vielmehr: er ist ihr Gegenstück. Auch hier hat der Professor Robert Pilgram eine junge Frau besessen, die er eben begraben hat. Er hatte sich niemals der Täuschung hingegeben, daß

ihm mehr als ein, zwei glückliche Jahre vergönnt sein würden; aber er hat sich von Anfang an damit abgefunden; er weiß auch, daß er recht behalten hat, weiß, daß seine Gattin sich dann einem andern, einem Jüngeren in Liebe gegeben hat, — auch hier einem seiner Schüler, seinem liebsten Assistenten. Und hat dazu geschwiegen und es erfaßt: zu dem jungen hat sie gehört — nicht mehr zu ihm — hat immer erwartet, daß die beiden kommen und ihn um ihre Freiheit bitten werden; hat es nicht begriffen, daß sie es nicht taten, aber hat selber nicht die Kraft gefunden, zu sprechen, und hat sich beherrscht: die beiden haben niemals ahnen können, daß er kein Hintergangener, nur ein schweigend Verstehender war. Und jetzt, da sie tot ist, fürchtet er fast den Moment, da der Geliebte seiner Frau von seinem Urlaub zurückkehren werde: er fürchtet, ihn, den er gern hat, dem er nie grollen konnte und „der heute viel tiefer zu beklagen ist" als er, jetzt verstört und gebrochen zu sehen. Das freilich wird ihm erspart. Eine Freundin, die von allem wußte, kommt am Abend des Begräbnisses zu ihm, um die verräterischen Briefe der jungen Frau an sich zu nehmen, ehe er sie gelesen hat; und muß erfahren, daß sie kein Geheimnis mehr zu hüten braucht, daß Pilgram alles —— Nein, er weiß nicht alles. Der junge Mann kehrt zurück, bestürzt, aber beherrscht, und sein Schmerz klingt etwas erzwungen. Kein Wunder, denn er hat sich eben offiziell verlobt, aber schon seit zwei Jahren war er mit seiner Braut einig. Da weist ihm der Professor die Tür: „Ich hätte dich vom Boden aufgehoben, wenn dich der Schmerz gebrochen hätte — an ihr Grab wär' ich mit dir gegangen — wenn es deine Geliebte gewesen wäre, die da draußen liegt — aber du hast sie zu deiner Dirne gemacht —

und dieses Haus hast du bis an die Decke mit Schmutz und Lüge so angefüllt, daß mich ekelt — und darum — ja darum jag' ich dich hinaus — —" Jetzt begreift er, wovor die Freundin ihn bewahren wollte: „wohl ihr, daß sie hingeschieden ist, ohne zu ahnen — was sie für ihn war." Da wendet sie sich zu ihm: „Ohne zu ahnen —?" Und nun erst muß er das Bitterste, aber auch das Befreiende erfahren: daß sie es gewußt hat, daß sie auf des Geliebten Heirat vorbereitet war, daß sie so wenig um ihn geweint hat als er um sie. „Nie wären sie zu Ihnen gekommen — — die Freiheit, die sie wollten, haben sie gehabt —" Und da der Professor es nicht fassen kann, daß die Freundin, die die Briefe vor ihm verstecken wollte, ihm dieses Letzte sagt, erwidert sie: „Geb' ich Ihnen damit nicht Ihre Freiheit wieder? Jahrelang haben Sie um diese Frau gelitten — haben sich aus einem Selbstbetrug in den andern gestürzt, um sie weiter lieben und weiter leiden zu können — —" Und da er nicht begreift, warum er das erst heute wissen darf: „Solang' sie gelebt hat, hätte dieses erbärmliche, nichtige Abenteuer — einfach von ihrem Dasein — von ihrem Lächeln den Schein des Wichtigen geliehen — Sie hätten nicht fühlen können — was Sie heute fühlen müssen, da sie jenseits Ihres Zornes ist — und was Ihnen den Frieden geben wird: wie fern, wie unendlich fern von Ihnen diese Frau gelebt hat, — die zufällig in diesem Hause gestorben ist . . ."

Gibt ihm diese Erkenntnis wirklich den Frieden? Der Dichter, der ihn schildert, wie er tief aufatmet, wie befreit lächelt und das Zimmer der Toten versperrt, scheint zu sagen: ja. Aber wenn sich dieser gütige und kluge Mann wirklich befreit fühlt — dann ist es wohl derselbe Wahn wie sein Glaube, daß er resigniert hatte. Denn er hat diese Frau geliebt; bis

zum Ende — und daß er jetzt ihre Wertlosigkeit erkennt und sich sagen muß, daß sie eine andere war als die, der seine Liebe galt — kann ihm das helfen? Kann der erkennende Verstand da überhaupt helfen? Selbst wenn er meinen durfte, daß die beiden nur ihn schonen wollten, muß er doch immer gefühlt haben, daß diese Frau, von der er selbst sagt, daß sie nicht zur Gefährtin, nur zur Geliebten geschaffen war, ihm ganz fremd, seinem Leben mit keinem Faden verknüpft war — hat er deshalb weniger gelitten? Und soll es ihm jetzt Frieden geben, daß er erkennen muß: all das war Selbsttäuschung, sie war nichts Besseres wert, als was ihr geschehen ist, und er hat um einer kläglichen Frivolität willen den edlen Schmerz erduldet, den er sich zu einem um wahrhafte, junge, liebreiche Menschen umgedeutet hat — kann er selbst dieses beschmutzte Bild aus seinem Herzen reißen? Schnitzler, der die tragischen Mannesempfindungen so oft gestaltet hat, gibt auf diese Frage keine Antwort. Und auf die andre: kann man lieben, „weil" — oder verzeihen, „obwohl" — — gibt er eigentlich eine bejahende; allerdings negativ: es sind fast nur minderwertige Männer bei ihm (wie der Bankier Natter im „Weiten Land"), die ihre Gefühle auch nicht durch die Erkenntnis ändern können, daß die geliebte Frau anders ist, als er sie zuerst zu sehen glaubte . . .

Aber das sind Dinge, die wahrscheinlich nur individuell entschieden werden können, und in der Dichtung gilt nur eines: ob man dem Dichter glaubt oder nicht. Dem Dichter Schnitzler glaubt man immer; manchmal freilich nur so lange, bis der Vorhang gefallen ist — dann melden sich Zweifel. Sehr selten. Bei der „Gefährtin" melden sie sich. Vielleicht auch, weil diese dramatische Skizze eigentlich nur ein angedeuteter

letzter Akt ist; sie hätte des Vorhergehenden bedurft, um ganz lebendig zu wirken. So wie sie ist, hat sie etwas Überfeinertes; die Spiralfeder der Empfindungen bewegt kein Uhrwerk, es ist etwas Spitzfindiges darin. Und trotzdem: welche Ehetragödie wird in wenigen Worten enthüllt, die gleichzeitig die Erlebenden und das bis ins letzte bloßgelegte Erlebnis zeigen! Die Knappheit des Bildes, die doch für zwei scharf im Stenogramm festgehaltene Nebenfiguren Platz hat, der ernste Geist, der aus jedem Satz leuchtet, die merkwürdige Stimmung des Ganzen — es ist doch eine bewegende Menschlichkeit und Dichterkraft, die das vermag. Ein Intermezzo — gewiß nicht mehr. Aber es haftet irgendwo in der Empfindung; irgendein besonderer Duft bleibt zurück, ein Klang, eine Melodie — Impromptu mélancolique . . .

Während die ungestüme Groteske „Der grüne Kakadu" mehr als Capriccio furioso wirkt. Ein Akt von beispiellosem Tempo des dramatischen Anlaufes, funkelnd von Geist und Frechheit . . . mit Sprengstoff geladen und im Aufsparen, im Retardieren der trotzdem als Überraschung wirkenden Explosion von fabelhafter Bravour. Ein „historisches" Stück; aber in keinem Moment hat man die Empfindung des Kostüms, ist vom ersten Wort in den Wirbel des Lebens hineingerissen, ist überzeugt, so und nicht anders muß es zu jener Zeit, unter diesen Menschen zugegangen sein; und gleichzeitig, das hier ist nichts „Vergangenes", das sind wir, von uns ist die Rede, trotz der fernen Zeit, trotz der Glaubhaftigkeit der Worttracht. Dieses merkwürdige Doppelgefühl, vielleicht im „Grünen Kakadu" am stärksten, wecken alle geschichtlichen Dramen Schnitzlers, sogar der „Paracelsus", mehr noch „Der Schleier der Beatrice", der „Medardus", ja selbst

das ganz zur Zeitlosigkeit stilisierte, spieldosenhafte, wunderlich automatische und doch reizend bunte Puppenspiel „Der tapfere Cassian“: sie wirken wie Leben von unserem Leben, nostra res ... (Während ein, zwei seiner Gesellschaftsstücke heute beinahe schon wie historische Dramen anmuten, Dokumente einer „mitvergangenen“ Epoche ...) Dieser seltsam zwiespältige und eben dadurch erhöhte Reiz hebt alle Distanzen zu den Menschen dieser Werke auf, gibt das Gefühl der Wiederkehr alles Gleichen, des Beständigen aller Unbeständigkeit, des Ewigen aller menschlichen Sehnsucht und Torheit. Und dazu das einer Echtheit und Lebendigkeit, einer unvergleichlichen Kraft des Zeitkolorits. Besonders aber in diesem kleinen Bravourstück ist dieses sonderliche Ineinanderfließen von Spiel und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart, Komödie und Leben etwas ganz Einzigartiges, Schillerndes, Fluktuierendes, ist stärkstes Theater und überzeugendes Geschehen, ist so überlebendig, daß die Zuschauer schattenhaft dabei werden, hat inneres Muß und äußeres Maß, wirkt dabei in dem blendenden Feuerwerk seiner Sprache, als wär' es französisch, und enträt dazu all der Mittel „historischer“ Darstellung, der Faktenanführung (mit Ausnahme des Einzigen, daß die Bastille gestürmt wird); nur die Fieberstimmung des aufgewühlten, aufgewiegelten Paris wird an ein paar Sonderzügen gezeigt, der Name Camille Desmoulin genannt — das ist alles. Man denke: ein Revolutionsstück, in dem die Marseillaise nicht gesungen wird ...!

„Der grüne Kakadu“ ist der Name eines sehr sonderbaren Gasthauses, dessen Wirt früher Schauspieldirektor war und jetzt den wunderlichen und erfolgreichen Einfall hatte, die Mitglieder seiner Bühne als

Mörder, Diebe, Zuhälter und Dirnen auftreten zu lassen, deren höchst naturwahres Spiel dem allabendlich anwesenden Adel den angenehmen Kitzel gibt, in einer Verbrecherspelunke zu sein, ohne sich in Gefahr zu begeben; denn in Wahrheit sind es brave Schauspieler, denen freilich der echte Strolch, der sich zu einem Gastspiel engagieren lassen will, viel lieber ist als ein wirklicher Komödiant, der ihnen Konkurrenz macht. Der gefährlichste von ihnen ist vielleicht der verschlagene und kluge Wirt selbst, in dem längst die Erbitterung gegen die verlotterte Aristokratie tobt, dem aber sein Geschäft wichtiger ist als seine Gesinnung: so begnügt er sich, seinen Gästen die schlimmsten Beschimpfungen ins Gesicht zu sagen, seine wahre Meinung aufs klobigste auszusprechen und dafür noch als amüsante Spezialität zu gelten: denn sie nehmen es als Scherz und als einen Teil der Komödie. Aber der Truppe des frechen Prospère droht ein empfindlicher Verlust: sein bester Schauspieler, Henri, der Liebling der jungen Grafen und Herzoge, will fort von hier, aus all der Verderbtheit weg, aufs Land, in die Unschuld und den Frieden; er hat heute die kleine Leocadie geheiratet, die am Theatre Porte St.-Martin winzige Rollen spielt, eine desto ergiebigere aber bei der männlichen Pariser Lebewelt hinter sich hat und die trotz ihrer Heirat erst heute von einem diskreten Beobachter, der es dem Wirt erzählt, in zärtlichem Gespräch mit dem Herzog von Cadignan belauscht worden ist. Und er will mit ihr weg, seinen Traum eines idyllischen und reinen Lebens an der Seite von Weib und Kind wahrmachen; wohl auch in der geheimen Befürchtung, daß sie nur fern von Paris keiner Verführung mehr erliegen werde. Und während durch die Straßen Lärm hallt, weil das aufgereizte Volk die

Bastille stürmt, und nachdem die Kameraden ihre Taschendieb- und Brandstifterszenen mehr oder minder wirkungsvoll vor den höchst angeregten, ja zum Teil an die Wirklichkeit des Gespielten glaubenden Aristokraten improvisiert haben, tritt Henri zum letztenmal vor, um seine große Szene zu spielen. Er erzählt von Leocadie, ihrem niedrigen, feilen und verbuhlten Wesen, dem seine Liebe Rettung bringen wollte; von seiner Eheschließung vor ein paar Stunden, von seinem idyllischen Traum des einsamen Landlebens. Und erzählt dann, wie er sie, auch zum letztenmal, ins Theater begleitete, hierher wollte, aber wie unter einem Zwang zurück mußte; wie er zögernd und doch irgendwie getrieben, zu ihrer Garderobetür schlich, hinter der er Flüstern und Küsse hörte; wie er die Türe einschlägt, den Herzog von Cadignan bei seinem Weib findet und ihn erdolcht hat . . . Und jetzt ist es von beispielloser Spannung, wie Spiel und Wahrheit ineinandergreifen, einander ablösen und schließlich eins werden; wie die Gäste der virtuos gesteigerten Darstellung Henris applaudieren, während der Wirt sich des früher Gehörten entsinnt, alles sofort für wahr hält und Henri beschwört, zu entfliehen; wie Henri, fassungslos über die Möglichkeit, daß seine intuitive Erfindung zur Tatsache geworden sein könnte, aus dem Verhalten des Wirtes und der andern entsetzt die Wahrheit erfährt; wie in diesem Augenblick der Herzog von Cadignan wirklich hereintritt und in der nächsten Minute Henris Dolch in der Kehle sitzen hat. Und wie gerade jetzt das Jubelgeschrei über die geglückte Erstürmung der Bastille losbricht, der Sturm der Revolution über all das kleine Geschehen hinfegt und aus dem, was eben zuvor Henris rächende Mordtat war, eine Heldentat macht . . .

Das prasselt Schlag auf Schlag, in unaufhörlichem Wechsel der Vorgänge, im Wirbel von Komödienschein, Wirklichkeit und höherer Wahrheit, atemberaubend, in schauerlichem Groteskhumor, einem infernalischen Witz und einer nicht allzu wählerischen und sonderlichen, aber um so heftiger niederrennenden Tragik über die Bühne. Ich weiß keinen zweiten Deutschen, der das könnte.

Was das nur für impertinent amüsante Gestalten sind: der wirkliche Mörder und Verbrecher, der mitspielen soll und schon in der bloßen Erzählung seiner Untat jämmerlich versagt, während der bewährteste Taschendiebdarsteller der Truppe bei seinem ersten Versuch eines wirklichen Diebstahls sofort abgefangen wird; der Kommissär, der „amtlich" einer dieser anrüchigen Vorstellungen beiwohnt und sie in demselben Augenblick als „zu weitgehend" verbieten will, da die Wirklichkeit auf den Plan getreten ist und seiner Macht ein Ende bereitet hat; der junge Adelige, der so verwirrt ist, daß er absolut zwischen den Damen der Gesellschaft und den kleinen Grisetten, die hier Komödie spielen, nicht zu unterscheiden vermag, was nicht verwunderlich ist, da sich die Frau Marquise, die sich durch das Grausige dieses Abends und die „wirkliche Ermordung eines wirklichen Herzogs" nicht geängstigt, nur in die lüsterne Bereitschaft zu einer Liebesstunde getrieben fühlt, weit kompromittierender und verderbter benimmt als die Schauspielerinnen und Kokotten; der Volksredner, der früher hier bei der Truppe engagiert war und sich hier für seine Brandreden eingeübt hat; die Darsteller von Louis und Hure, die in Wahrheit das solideste, treueste Ehepaar sind; der Wirt, dessen fürchterliche Grobheiten lange nicht so drohend wirken als sein stummer

erregter Ernst, da er nicht mehr feige zu sein braucht, sondern wirklich den Revolutionär hervorkehren kann, der er immer schon war und der in seiner schlagfertigen Geistesgegenwart, Theatererfahrung, Geschäftsroutine in Verbindung mit seinem gehässigen, unheimlich treffenden Witz schon ein ganz kurioses Exemplar ist; der Herzog, der die Künstler, besonders aber Henri am tiefsten versteht und — — aber man müßte das Personenverzeichnis abschreiben und charakterisieren, müßte fast jede dieser geistblitzenden, guillotinescharfen Repliken anführen, um die freche Verwegenheit dieser Groteske, das Perpetuum mobile ihres unverschämten Witzes, aber auch ihre erstaunliche Technik ganz fühlbar zu machen, die durch absichtsloses Weiterrücken der Handlung in scheinbar beiläufigen Wechselreden, durch Zurückhalten und Aufstauen im Einschieben höchst unterhaltender, genial zynischer Episoden und interessanter Momente, durch den bunten Tumult der gegensatzvollen, rasch wie im Film abrollenden Szenen eine Theaterwirkung, aber auch eine dramatisch erhöhte von unvergleichlicher Intensität erzielt. Es gibt keinen toten Punkt; es gibt keine unergiebige Figur, nichts wirkt historisch museumhaft, alles sprüht vor Leben.

Ich weiß keinen zweiten Deutschen, der das könnte.

Bei alledem: ich könnte mir vorstellen, daß gerade solche, die Schnitzler am meisten lieben, diesem glanzvollen Stück nicht so nahe sind wie manchem andern, weniger virtuos geglückten, in dem des Dichters besonderes Wesen, seine sublime Geistigkeit, seine melancholisch heitere Ironie, sein Tiefblick für alle heimlichen Regungen der Menschenseelen von heute fühlbarer sind; denn all das ist im „Kakadu", vielleicht übrigens nur durch das Milieu, irgendwie ferngerückt. Ich kann mir das vorstellen, denn ich gehöre selber

zu ihnen. Trotzdem liebe ich diesen turbulenten Akt, als Einfall, als Leistung, und auch deshalb, weil er den starken Theatraliker in Schnitzler beweist; weil es hier klar wird, daß es nicht Mangel an Kraft, sondern an Willen zu solch heftigen Wirkungen ist, wenn er in andern Stücken das Äußerliche immer gleichgültiger, das Seelische immer eingehender gestaltet; daß es keine sauren Trauben sind, auf die er verzichtet, sondern daß ihm jedes Organ des Dramatikers zu eigen und gehorsam ist. Daß dieses kleine Meisterstück nicht nur auf den szenischen Coup, auf die Theaterüberraschung und den Effekt geht, zeigt sich darin, daß seine Wirkung sich bei wiederholtem Sehen nicht abschwächt; schon der Funkenregen des Dialogs läßt es nicht dazu kommen, aber auch die Figuren nicht, die eben nicht bloße „Rollen", sondern wirkliche Gestalten sind. Sie sind trotzdem in diesem Sinn mehr Rollen als sonst bei Schnitzler, und ich muß bekennen, daß eine Gesprächspause im „Einsamen Weg", eine Stimmung im „Medardus", eine Dialogwendung im „Professor Bernhardi" unverlierbarer in mir haftet als diese Groteske. Aber ebenso sicher ist es, daß die gefährliche Lebendigkeit dieser Petarde in Form eines Theaterstückes, das jeden Vergleich mit Sudermannwirkungen verwehrt, etwas Alarmierendes und Aufrufendes hat. Darin liegt neben seinem Griff und seiner geistreichen Bühnenführung die beunruhigende Kraft dieses kleinen Meisterwerkes. Sie muß sehr fühlbar sein; denn sogar eine Erzherzogin hat sie bemerkt, hat das Stück vom Burgtheater verjagt und den Dichter in Ungnade gebracht. Es ist wie eine Ironie des Schicksals, daß gerade der Geist des „Grünen Kakadu" ihn gerächt hat. Es gibt keine Erzherzoginnen mehr. „Der grüne Kakadu" ist lebendiger als je.

PRÄLUDIEN ZUM „SCHLEIER DER BEATRICE“

Vielleicht sind gerade jene Dichtungen Schnitzlers die unvergeßlichsten, in denen das Einzelschicksal seine Wichtigkeit verliert; in denen ihre Menschen, von denen jeder einzelne ein höchst auffallendes und zusammengesetztes Exemplar ist, gleichsam einen Mückenreigen in einer letzten, heißroten Abendsonne tanzen; in denen jedes dieser Sondergeschicke unter einem einzigen, großen, geheimnisschweren steht, unter dem sich erst das Gesetz der Zusammenhänge, das Gesetz, nach dem all diese kleinen Erdenkörper ihre Kreise gehen, völlig offenbart. Das hat dann immer einen seltsam schwermütigen, rätselvollen und zugleich rätsellösenden Reiz: den Reiz, einem Sinn des Lebens näher zu sein als sonst, und den andern, daß viel Schwere der Existenz aufgehoben wird; die Dinge werden leichter und wichtiger zugleich (so widerspruchsvoll es klingen mag), und vielleicht liegt alledem nichts andres zugrunde, als das Verlangen nach einer Flucht aus der eigenen Verantwortlichkeit. (Die hier wiederholt als ein Schnitzlersches Grundmotiv festgestellt worden ist und in den Werken solcher Art ihre Inversion erlebt.) Der „Ruf des Lebens“ ist von dieser Besonderheit, hat diese tiefe, süße Melodie, als geigte sie der Tod, der sonst bei Schnitzler manchmal traurig lächelnde Lannerwalzer aufzuspielen scheint, auf der G-Saite seiner Fidel. Ganz anders aber, wild aufrauschend, in Lust und Sehnsucht brennend, von Lebensfülle und Sterbensnähe mächtig aufgerufen, brandet diese Todesmelodie im „Schleier der Beatrice“, kreuzen sich die wundervollen Stimmen,

die vom vollen Hingegebensein des Dichters an den Augenblick und ans Ewige, vom fürstlichen Lebenswillen, vom Elementarwesen der Weiblichkeit, vom Rausch und der Verderblichkeit aller Schönheit, von der Macht der Wünsche, von der verräterischen Wirklichkeit der Träume und von dem tiefen Verbundensein aller Erscheinungen, der nahen und fernen, der gewaltigen und kläglichen, in prunkvollem Erbrausen, niemals in abstrakter Gedankendürre erzählen ... und hinter ihnen allen, über ihnen allen ist der bleiche Spielmann und singt auf seiner Geige das aufschäumende, durstige Lied der letzten Nacht: „Morgen, morgen seid ihr im großen Schweigen ..."

So reich ist diese Dichtung. So vieles lebt in ihr. Lebt, ist nicht ausgedacht, ist erschaut, ist zu Bild und Klang geworden. Wären nicht zwei, drei befremdende Dinge darin, die aber mitbestimmend sind, so wäre hier Hebbels blühendstes gelobtes Land nicht nur betreten, sondern besiedelt worden. Auch wie sie ist, bedeutet sie neben Hauptmann, neben Hofmannsthals und Beer-Hofmanns dramatischen Versschöpfungen ein weithin sichtbares Zeichen unserer Zeit und ihrer höchsten Kunst. Und selbst von diesen ist keiner bei gleicher Kraft des Sinnlichen tiefer ins Geistige gedrungen, als Arthur Schnitzler in diesem Renaissancestück, das so sehr alle Komponenten seines Wesens zeigt wie kaum ein andres, vollkommeneres. Weil hier die entscheidendsten Aufschlüsse über den Dichter und sein Schaffen zu finden sind und viel Bekenntnisreiches, viel Erlittenes, viel von der Gabe des Staunens über Dinge, an denen die andern achtlos oder lachend vorübergehen und die erst zum Künstler macht, mit all ihrem Fluch, all ihrem Segen ...

Über manches andere aber möchte ich, noch außerhalb der Beziehung zu dem besonderen Werk, vorher reden dürfen, weil es auf andere Schöpfungen Schnitzlers übergreift und weil mir das Zusammenfassende, Einheitliche im Bild seiner Erscheinung wichtiger ist als die einzelne Dichtung.

Ich muß also, wieder einmal, abschweifen.

IMPROVISATA VON TRAUM UND HYPNOSE

Ist es wirklich ein Zufall, daß es gerade die poetischen Werke eines Arztes sind (oder: eines Dichters, der sich immer noch als Arzt fühlt), deren Parallelismus mit der Forschung der Psychoanalyse und vor allem mit der Traumdeutung des genialen Siegmund Freud ein frappantes Symptom für die Gleichzeitigkeit der geistigen Entwicklungen aufzeigt? Es ist gewiß keiner. Und es ist sicher das Stück Arzt im Dichter, das Stück Dichter im Arzt, das zu solch auffallend zusammentreffenden Resultaten geführt hat. Es liegt außerhalb des Rahmens dieser Darstellung, eine Auseinandersetzung mit der psychoanalytischen Lehre zu versuchen; ich muß mir sogar die besondere mit dem schon vorhin angeführten, oft unangenehm klugen, oft geistreich unsinnigen Buch Theodor Reiks („Arthur Schnitzler als Psychologe") versagen und mich darauf beschränken, im besonderen Fall ein paar Einzelheiten ad absurdum zu führen; wenn ich mich auch der Tatsache nicht verschließen kann, daß trotz aller oft bis

zum Drolligen reichenden Einseitigkeit der Methode und trotz aller Unerquicklichkeit und der künstlerischen Unersprießlichkeit der Untersuchungen (selbst dort, wo sie einleuchten) die Beschäftigung mit dieser Arbeit in einem doppelten Sinn ergiebig ist: sie erhöht den lebendigen Eindruck der Schnitzlerschen Gestalten und sie zeugt laut für ihre äußere und innere Lebenswahrheit. Aber all diese Darstellungen komplexer und ambivalenter Empfindungen im Werk Schnitzlers wären unerträglich, wenn sie nicht vollkommen aus der Intuition des Dichters kämen und bestenfalls hinterher vom Arzt in ihrer Richtigkeit bestätigt würden. Umgekehrt wär' es eine künstlerische Unmöglichkeit.

Immerhin ist es höchst bemerkenswert, daß schon in Schnitzlers „Paracelsus", also im Jahre 1896, neben dem dargestellten Fall von Hypnose, die Freudsche Theorie der Heilung von Hysterischen durch „Abreagieren", durch Aussprechen geheimgehaltener oder auch vergessener oder halbbewußt erlebter Dinge, nicht nur in einer Replik, sondern auch in einem derartigen Krankheitsfall (sehr unschuldiger Art) gezeigt wird. Die Replik heißt: „Scheut Ihr Vergangenheit? Man kann ihr besser nicht die Schauer nehmen, als wenn man sie zum Leben wieder weckt." Und der Fall ist der der jungen Cäcilie, die von unbesiegbarer Melancholie heimgesucht wird; aber sie will um keinen Preis „gesund" werden, will keine Alltagsfröhlichkeit gegen ihre Schwermut eintauschen, denn diese Schwermut ist durch heimliche unerwiderte Liebe geweckt worden und dieses Gefühl ist ihr teurer als banale Zufriedenheit; aber sie ahnt auch, daß es damit vorbei wäre, wenn sie es ausspräche, und weigert sich dessen, weigert sich auch, von Paracelsus geheilt zu werden, ohne reden zu müssen, und muß erfahren, daß

der tiefblickende Arzt trotz alledem um ihr Geheimnis, aber auch um das wunderliche Hätscheln ihres Leidens weiß. Denn er sagt: „Es scheint, mein Kind, das Leid, das Euch bedrückt, ist so durchtränkt von einem jungen Glück, daß Ihr nicht um die Welt es missen möchtet. Mein Rat ist drum: bewahrt es treu im Herzen." Da läuft das Kind schamglühend davon; den Spottenden aber, die meinen, daß des Paracelsus Kunst hier versagt habe, erwidert er ruhig: nein, sie habe sich erwiesen. Sie hat sich erwiesen. Und es ist doch etwas Seltsames um die poetische Eingebung, die hier der Wissenschaft vorausgelaufen ist.

Noch viel erstaunlicher aber als diese Übereinstimmung ist vielleicht die andere, die sich in Freuds Erforschung der Entstehung und Deutung von Träumen und in der Art zeigt, wie Arthur Schnitzler die Träume seiner Gestalten mit dem Inhalt des vorhergehenden Tages, mit Vergangenem, mit Ahnung des Zukünftigen und mit der unmittelbaren Wirklichkeit vor und während des Traumablaufes in Beziehung setzt. In der „Frau Berta Garlan" und im „Weg ins Freie" sind die ausführlichsten und merkwürdigsten Träume festgehalten und sie sind in der Gesetzmäßigkeit der scheinbar wirren und sprunghaften Aufeinanderfolge ihres Geschehens, des Ineinandergreifens wichtiger und wesenloser Züge, der Folgerichtigkeit in der Inkonsequenz und vor allem der Bedingtheit, mit der alles, sogar das anscheinend Phantastische, ja Unsinnige irgendwo in der Realität des Tageserlebens verankert ist, zumeist viel aufschlußreicher als die Psychologie des Wachens. Vor allem, weil hier auch alles Unbewußte ans Licht gehoben wird (und durch das einzig zulässige künstlerische Mittel, nicht durch analytische Darlegung); weil die geheimsten Schuldgefühle und Gelüste hier

offenbar werden und das Charakterbild auf das sublimste ergänzen. Was vielleicht den größten Reiz dann hat, wenn der Träumende selber eben dadurch erst dieser halb oder ganz verhehlten Dinge inne wird und sich dann durch sie bestimmen läßt. Es sind durchaus Meisterzüge der Menschenschilderung, der Seelenschilderung.

Fast überall wird die Deutung dieser oft wunderlich fesselnden Träume dem Leser überlassen. Auch dies hat einen fast raffinierten Reiz, und nicht nur, weil der Leser sich ungemein gescheit vorkommt, wenn er es aufzudecken vermag, wo all diese jagenden Traumbilder ihr Äquivalent in einem Sinneneindruck oder einem Erlebnis der Wirklichkeit haben; das schmeichelt seiner Selbstliebe sehr. Aber der Reiz liegt auch darin, daß man auf diese kommentarlose Art das Wesen eines Menschen gleichsam vor den eigenen Augen entstehen, sich entwickeln, verändern, verwirren sieht; es ist der Reiz des Lebens selber. Nur in einem einzigen Fall wird ein Traum in der Dichtung selbst gedeutet; oder vielmehr, er wird derart als Evidenz genommen, als Beweis für verborgenes Wünschen, für eingebildete Gefühle, die im Traum den eigentlichen wahren weichen mußten, daß Filippo Loschi, dem er erzählt wird, sich so benimmt, als hätte er den Bericht einer Tatsache empfangen. Ja, noch heftiger, noch unerbittlicher: der Wehrlosigkeit wegen, in die ihn die Schemen des Traumes versetzen und die er sich, wären sie wirkliche Menschen, zu bannen getrauen wollte; und der Unwiderruflichkeit dieses Traumes wegen, der durch keinen Treueschwur, ja nicht einmal durch selbstbewahrendes Erleben ausgelöscht zu werden vermag. So stark empfinden Schnitzler und Freud (von dem ihn vor allem die Ausschließlichkeit

trennt, mit der dieser Gelehrte jeden Traum nur auf Regungen und Symbole der Sexualität zurückführt) die offenbarende Wahrheit des Traumes, daß sie ihm mehr trauen als dem aufrichtigsten Wort und daß sie ihm eine bedeutsamere und verläßlichere Kraft der Aufhellung beimessen, als der psychologischen Untersuchung der Wachzustände. Was hier bloß konstatiert, aber nicht diskutiert werden möge. Der Wegfall der Hemmungen im Schlaf ist sicherlich ein Faktor, der die Erkenntnis der sonst durch Erziehung, Selbstbeherrschung und Selbstbetrug, Eitelkeit, ja sogar durch Zivilisation und Gesittung niedergehaltenen Wünsche, Triebe und Begierden fördern muß; aber es will dem Laienverstand nicht ganz einleuchten, daß diese Zeugnisse der zwangfreien, hemmungslosen Traumhandlungen eine so vollkommen unwiderlegliche Beweiskraft haben sollen und nicht nur die von äußerst vorsichtig zu wertenden, wenn auch höchst bezeichnenden und deutsamen Indizien. Denn eines steht fest (und ich kann es aus eigenster Erfahrung bekräftigen): daß der Traum phantasiebegabter Menschen oft eine weiterproduzierende, imaginierende Tätigkeit ist, nicht nur eine gleichsam abkürzend rekapitulierende in willkürlicher Bilderfolge; daß körperliche Zustände, Wohlbefinden und Schmerz, ja die Lage des Schlafenden, vollends aber Geräusche der Außenwelt (die Schnitzler ganz genial in seinen Träumen zur Erscheinung bringt!), ja suggestive Worte, die ins Ohr des Träumenden dringen, den Traum in so entscheidender Weise determinieren oder gar ihn entstehen machen, daß es doch nicht unbedenklich wäre, aus allen Traumsymptomen wesentliche Schlüsse zu ziehen und nicht sehr scharf zwischen den Auswirkungen des Physischen und des Psychischen im Traum

zu unterscheiden; vorausgesetzt, daß das überhaupt möglich ist. Hier sind Grenzen des Mystischen und Okkulten, die sogar jene kaum wegleugnen können, die den Traum selbst auf „natürliche“ Weise erklären. Überdies: all das wissen ja die Forscher besser als ich, und es wäre überflüssig gewesen, diese Einwände auch nur anzudeuten, wenn nicht unter all den Dichtungen Schnitzlers, in denen die Träume nur erzählt werden, aber nicht zu Folgerungen und Handlungen führen, auch diese eine wäre, in der das geschieht: „Der Schleier der Beatrice“.

RONDO IRONICO: DICHTER UND LITERAT

Die beiden aufeinanderfolgenden Werke, die „Beatrice“ und die „Lebendigen Stunden“, sind, neben all ihrem anderen Reichtum, durch eine Gegenüberstellung interessant: hier der Dichter, der auch im Leben einer sein will, dort der Literat, dem das Leben nur Zweck ist, um es zu „verwerten“. Den Dichter liebt er. Aber merkwürdig in seinem Hohn und seiner schamvollen Erbitterung ist sein Haß gegen alles, was Literatur und Literat heißt. Um so merkwürdiger (oder vielleicht gerade deshalb), weil sein wählerischer Ton, die ausprägende Künstlerschaft des Sprachlichen und ihr unsalopp Einfaches ihn bei den Dummen oft verdächtigt haben, allzu „literarisch“ zu sein. Das sind nämlich jene, bei denen einer, der nicht mit den Händen in den Hosentaschen herumlümmelt, ein Dandy heißt, und ein Ästhet, wer nicht in der Nase

bohrt oder mit dem Messer frißt: sie verwechseln Ruppigkeit mit dem Elementaren und überhören die latente Melodie eines Einzigartigen, weil er oft Hemmungen vor Naturlauten hat (gewiß, nicht immer aus Schamgefühl und Distanzgefühl, oft auch in allzu penibler Wohlerzogenheit). Oder ist es wirklich ein Stückchen Literat in ihm selber, gegen das er so höhnisch wütet? (Man denke übrigens an Shakespeares Grimm gegen die „Dichter"!) Wie immer dem sei — kaum eine Menschenkategorie kommt schlechter bei ihm weg als die der Schriftsteller. (Nicht: der Dichter.) Ich meine dabei gar nicht die köstlichen Griensteidlkarikaturen im „Weg ins Freie"; eher schon den Heinrich Bermann (im gleichen Buch), in dem aber doch wieder zu viel Fragwürdiges, Selbstquälerisches, verzweifelt nach innerer Wahrheit Suchendes ist und der in seiner egozentrischen Kälte und der Unergiebigkeit seines geistigen Reichtums etwas Tragisches hat. Aber Schnitzlers ganzer Zorn gilt der inneren Schäbigkeit und dem Exhibitionismus derer, für deren Schamlosigkeit das Geliebteste, Geheimste, keuschest Gehegte nichts bedeutet als einen guten „Stoff" und eine Ware auf dem Kunstmarkt. Gilbert und Paulinens Gatte in den „Lebendigen Stunden" sind so; und auf subtilere Weise ist es auch Heinrich im ersten dieser vier Einakter. Und gar der Weihgast im dritten: der eitle, leere Erfolgshascher, mit Phrasen geschminkt, parvenühaft, der „beliebte Autor", der von rasender Angst geschüttelt wird, seine Position nicht behaupten zu können, um Rezensenten bettelhaft bemüht, sogar um den Sterbenden, der vielleicht doch wieder gesund werden könnte — nicht einmal das Leben selber hätte ihn glaubhafter in seiner Erbärmlichkeit erfinden können. Oder der geschwätzige

Staufner im „Bacchusfest", der deklamierende Rollin im „Kakadu", der selbstgefällige Biebitz im „Reigen", der seine Impressionen sofort ins Notizbuch schreibt, knapp eh' er das nackte süße Mädel in seine Arme nimmt (dann freilich, bei der Schauspielerin ist er ganz anders, schnitzlerähnlicher). Oder der Albertus Rhon im „Zwischenspiel", der Pointen redet, Aphorismen zur erotischen Psychologie von sich gibt und allerdings bei seiner Wiederkehr im „Weiten Land" viel unerträglicher und taktloser wirkt, vielleicht übrigens nur, weil aus seiner Frau, die im „Zwischenspiel" eine sehr famose, einfache, gerade und herzliche Person ist, mittlerweile eine überlebensgroße Gans geworden ist, die ihm unausstehlich sein müßte, wenn sie nicht sein Geschöpf wäre. Ganz anders fesselnd ist der Herr von Sala im „Einsamen Weg", der etwas vom Selbstporträt hat, und dessen noble Kühle aus einem geistigen Reichtum kommt, der sich nicht zu verschwenden braucht, um als Fülle zu wirken; aber hier soll mehr die (freilich selbstgewollte) Isolierung des selbstsüchtig Alternden gezeigt werden, der sich nie hingegeben hat, auch an seine Dichtung nicht, die ihm mehr den Frisson der seltenen Worte und Gefühle, etwas fast kunstgewerblich Kostbares bedeutet als ein Selbstbekennen und Selbstverströmen. Und sehr reizvoll in der parodistischen Ironisierung des eigenen Wesens, aber auch des Klischees, als das er in der Welt Geltung hat, ist der Dichter im „Großen Wurstel", dem schließlich die eigenen Geschöpfe über den Kopf wachsen.

Der Literat ist ihm der Verschleißer eigener und fremder Erlebnisse; der Artist, der seine Künste zeigt und für den alles Schicksal nur den einen Sinn hat: seinen Witz zu produzieren. Während ihm der Dichter

einer ist, der dem Leben mit demütigem Staunen gegenübersteht; der den Sinn des Daseins ergründen, den Reichtum der Welt in sich trinken und dann die andern aus seinem Überfluß beschenken will. Und der Dichter ist ihm einer, der am Zwiespalt seiner äußeren und inneren Welt leidet; der nach den Stunden der Entzückung die Rückkehr in die des gemeinen Alltags nicht mehr ertragen und deshalb seine Würde einzig darin finden kann, auch diesen Alltag mit sich selber zu beschenken; jeder Stunde Fülle zu geben, sie festlich zu erhöhen, den eigenen Schmerz und die eigene Seligkeit, die nicht ins Gedicht gebannt werden konnten, zum Kunstwerk des Erlebens zu gestalten und sie zu genießen, Glanz und Glück verbreitend, Leiden verhängend, wenn es sein muß — aber in jedem Augenblick ganz wahr, ganz er selbst zu sein und nicht abzulassen, ehe der reichen Stunde ihr höchster Inhalt gegeben wird. Stephan von Sala ist beinahe so; beinahe, weil er zu kühl ist, zu sehr unter Selbstkontrolle, um sich jemals ganz hingeben, seine ganze Seele an andere verlieren zu können. Man wird nicht ganz fehlgehen, wenn man von Arthur Schnitzler selbst ein ähnliches Bild hat.

Eine Dichtergestalt aber hat Schnitzler hingestellt, die ganz dieser Idee gleicht und der man wie kaum einer anderen in der Literatur seit Goethes Tasso die Berufung und die Künstlerschaft glaubt, auch ohne daß er ein Drama vorliest oder vor aller Augen Gedichte macht: den Filippo Loschi im „Schleier der Beatrice“. „So muß ein Dichter sprechen“ — das ist in jedem Moment der Eindruck, den dieser sprühende, leidenschaftlich bewegte, in Pracht und Glanz atmende Jüngling macht: jedes Wort von Empfindung schwer, von Gedanken und Gleichnis voll, erregbar, leidvoll

hingerissen von der Fülle jedes, sogar des fragwürdigen Augenblicks, erlaucht in jeder Regung und voll Lebendigkeit auch in seinem Irren, immer, auch wenn er Arges begeht und seinem Wahn erliegt, sein ganzes Selbst einsetzend; und all das ohne Rhetorik, ohne Epigonenpathos und gymnasiales Idealisieren. Ich weiß nur eine zweite erdichtete Gestalt von heute, die derart von ihrem Künstlertum überzeugt; sie ist freilich ganz anders, noch differenzierter, schmerzlicher, reicher an Zwischentönen: der kleine Dichter Marchbanks in Shaws „Candida". (Und auch Shaw ist ein Künstlerentlarver.) Aber den einen und den andern konnte nur einer schaffen, der selber ein ganzer Mensch und Dichter ist.

Aber schon, daß er die Schriftsteller, nicht nur die Erwerbsdichter und die Konventikelliteraten als solche so geringschätzt und sie mit solch bösem Spott verfolgt, beweist neben Schnitzlers ironischem Geist und seinem schonungslosen Blick für alle Eitelkeiten und Schwächen vor allem eins: daß er selber ein Dichter ist. Denn nur so einer weiß Bescheid um alles Hohe und alles Schwindelhafte, um alle Beglückungen und Armseligkeiten, um alle reichen und leeren Stunden und um das ganze seltsame dubiose Gemisch, das den Künstler (und gar den Halbkünstler) ausmacht. Aber freilich hat nur der diesen „bösen Blick", der gegen sich selbst unerbittlich war und in sich ausgetilgt hat, was er andern vorhalten kann. Schnitzler weiß, wie er ist. Und weiß, wie die andern sind.

NOTIZEN ZUR „BEATRICE“

„... Nicht, was geschieht,
was dir geschehen könnte, ist dein Schicksal.
Drum, wenn man niemals dich betrog, du bist
betrogen! Und wenn keine dich verließ,
verlassen wirst du jeden Tag aufs neue.
Und wer sich ganz dir hingegeben hat,
gehört so wenig dir, daß, fühltest du's,
in deiner Einsamkeit du schauern müßtest
und weinen, daß du gar so töricht warst
und dich an eine hingst!“

Diese Verse, in denen ein Grundton der Schnitzlerschen Dichtung bebt und die fast auf jedes seiner Werke zu beziehen wären, sind es vielleicht am wenigsten auf die Tragödie, der sie zugehören, ohne daß sie in ihr zu finden sind. Denn es sind Worte aus einer „ersten Fassung“ des Stückes, das ursprünglich ein Altwiener Drama werden sollte; und wenn man die wenigen ausgeführten Szenen mit denen der „Beatrice“ vergleicht, vor allem aber die Gestalt des jungen Offiziers Hans von Traun mit der des Filippo Loschi, die schließlich aus ihr wurde, dann wird man sich über zweierlei verwundern: wie wenig im Grunde die wienerische Weichheit, diese wehmütige Versonnenheit und Liebenswürdigkeit mit all den Wesenheiten Schnitzlers zu schaffen hat (oder richtiger gefaßt: daß sie mehr Duft als Wurzel, mehr Melodie bedeutet, als bestimmendes harmonisches Gerüst); und: wie steigerungsfähig dieses Wesen ist, das sich manchmal so verzärtelt hat, daß es dann, wenn es sich zu Kraft und wildem Nachdruck aufrafft, beinahe als Brutalität wirkt; ja hie und da als die Brutalität überreizter

Schwäche. Gerade im „Schleier der Beatrice" empfinde ich manche historisch ganz gewiß durchaus echte Episode so: wenn Guidotti dem Spion ein Auge ausreißt; wenn der Herzog, der selber alle Mädchen eingeladen hat, die schöne Lust seiner Hochzeit zu teilen und die Sprossen dieser Nacht als adelig geboren bestimmt, dann in seinem ohnmächtigen Zorn über Beatrice die nackte Isabella mit Peitschenhieben aus dem Garten treiben läßt. Das mag zur Renaissancezeit oft vorgekommen sein, ist oft vorgekommen — aber daß es bei Schnitzler vorkommt, stört irgendwie, und schon in dieser Empfindung liegt die Begründung des Einwandes, daß hier etwas gewollt Grausames ist, daß er einen Aufwand treibt, dem er innerlich nicht gewachsen ist. Derlei Kraftproben verfehlen bei ihm fast immer ihr Ziel, wirken nicht als Steigerung, haben etwas Auftrumpfendes, als wollte er zeigen, wie stark und furchtlos er mit seinen Gestalten zu schalten vermag — und hat es nicht not; am wenigsten in dieser von Schönheit und Gedanken randvollen Dichtung, der ein paar unbegreifliche Eigensinnigkeiten (oder: Momente, denen die Gewalt der Überredung fehlt, der Eindruck, daß der Dichter selbst von ihrer Wahrheit und Möglichkeit überzeugt war) die volle Wirkung derart verwehren, daß sie mit Ausnahme der Breslauer Aufführung vom Jahre 1900 der deutschen Bühne schmachvollerweise fremd geblieben ist. Dafür können die „Schwächen" des Werkes, Schwächen, aus denen manche hurtige Fingerfertigkeit die Höhepunkte ihrer gewitzten Stücke machen könnte, unmöglich als Entschuldigung aufkommen. Es gibt nur eine einzige, die halbwegs plausibel ist: daß hier sehr viele Personen und sehr großer szenischer Prunk gefordert werden; und vor allem, daß es kaum eine Bühne gibt, die zwei

junge Schauspieler von Kainzrang hat (und für den Herzog Bentivoglio und für Filippo sind „zwei solcher Kerle“ nötig!), und daß auch eine Schauspielerin von jener spezifischen Begabung, die das kindlich Elementare der Beatrice träfe, ohne sie ins Lüsterne oder gar ins Pathologische zu ziehen und sie damit von Grund auf zu verfehlen, nicht eben häufig anzutreffen sein dürfte. Aber es ist, wenn man derartiges (nicht ohne Berechtigung) als bedingende Voraussetzung einer Aufführung fordert, dann vielleicht ebenso schwer denkbar, Shakespeare oder Goethe oder Kleist oder Hebbel aufzuführen. Daß man es trotzdem tut, ist nicht unbedingt eine Widerlegung der Tatsachen. Sicher aber die der faulen Ausreden verzagter Theaterleiter.

DAS RENAISSANCEDRAMA

Grundstimmung: die Nacht vor dem Tode. Vor dem gewissen Tode für den Herzog und die Seinen, die den nächsten Tag und die Schmach, daß Cesare Borgia das belagerte und abgesperrte Bologna erobern müsse, nicht erleben wollen; vor dem wahrscheinlichen oder doch möglichen Tode all der andern, die es wissen, was sie vom Borgia zu erwarten haben, wenn die Stadt sich ihm nicht freiwillig ergibt; aber auch von ihrem Herzog selbst, wenn einer ihm das Ansinnen stellen wollte, sich zu unterwerfen.

Bestimmendes Motiv: die Allmacht des Wunsches auserwählter Menschen. Der Herzog will diesen letzten Abend festlich begehen und weiß nichts Schöneres

zur Krönung dieses Festes, als endlich, zum ersten Male, den Dichter Filippo Loschi zu sehen, ihn in seinem Palast zu begrüßen, ihn mit den höchsten Ehren zu seiner Rechten sitzen zu haben und ihm zu sagen, daß ihn seine Lieder bezaubert haben, wie nichts zuvor, wenn Graf Andrea sie sprach, der beider Freund und dessen edle Schwester dem Dichter verlobt ist. „An eines Fürsten Seite ist solchen Dichters Platz"; er ist stolz darauf, dieser Fürst sein zu können und wär' es nur für diese kurze letzte Nacht. Und er sendet seinen Geheimschreiber Cosini in Filippos Haus, um ihn zu sich zu bescheiden.

Des Herzogs Wünsche werden erfüllt. Er feiert ein Fest; aber ein ganz anderes, als er ahnte. Und er sieht Filippo Loschi, wenn auch erst als Toten. Damit sein Wille geschehen konnte, damit er Filippo zum erstenmal von Angesicht erblicken durfte, muß Ungeheures geschehen. Schicksale von so gewaltiger Art werden durchmessen, als hätte das Leben selber keine Zeit mehr und als müßte es in diese einzige Nacht, die für so viele die letzte bedeutet, alle Möglichkeiten pressen, die jedem dieser Menschen jemals beschieden sein mochten. Eine, die ganz Weib und ganz Kind zugleich ist, die jeder Stimme des Lebens gehorcht, die schuldvoll-unschuldig, scheinbar fast willenlos und unbeteiligt und doch immer ganz und gar beteiligt ihren Weg gleich einem in seine Bahn geworfenen Himmelskörper zieht, die kindhaft, beinahe tändelnd neugierig und holdselig mit Seelen und Kronen und Herzen spielt, muß einem Dichter begegnen, der sie eines Traumes wegen davonjagt, in dem sie des Herzogs Weib war, muß dann die Erfüllung dieses Traumes erleben, aber auch, daß der brave Junge, dem sie verlobt war, sich deshalb tötet, muß dann, von maß-

loser Sehnsucht getrieben, mitten vom orgiastischen Gewühl des Hochzeitsfests am Herzogshof fort, zu dem geliebten Dichter zurück, um mit ihm zu sterben; muß erfahren, daß auch dies nur kindischer Wahn war, daß sie auch mit dem Tode nur gespielt und daß sie nicht die Kraft hat, sich auszulöschen, und muß erleben, daß er, der in Ekel und Verzweiflung den Giftbecher leert, sie zum zweitenmal ins Leben hinausjagt; muß dann, da ihre Abwesenheit entdeckt und von des Herzogs Räten schon der Tod über sie verhängt wurde, mit dem Fürsten zurück an den fürchterlichen Ort, an dem einer tot daliegt, den sie geliebt und den sie, ohne es zu wollen, aus dem Diesseits getrieben hat, muß erleben, wie der erlauchte Gatte den Nebenbuhler schmäht, ohne zu ahnen, daß er einen Leichnam schändet und daß es der ist, den er sehen und den er wie keinen andern ehren wollte — und all das mußte geschehen, damit diesem Wunsche Erfüllung werden konnte. Und Beatrice muß erfahren, daß all dies unerhörte Erleben den Sinn für sie habe, sie das große Staunen zu lehren, sie für die Wunder und für die Schauder des Daseins hellsichtig zu machen, — aber auch, daß dieses Staunen ihr solche Müdigkeit auf die Lider legt, daß sie nicht weiterleben kann: nicht der Herzog, den sie darum bittet, sondern des töricht ehrsüchtigen Bruders Dolch bringt ihrer Seele Ruhe ... In wilder und böser Schönheit branden die Ereignisse dieser ungestüm aufrauschenden Szenen hin und offenbaren die Magie der Gestalten, über die sie hinstürzen: die des Dichters Filippo Loschi, der den Augenblick gleich einem Becher erfaßt und trinkt, voll Begier, erst hinterher zu wissen, ob er Rausch oder Ekel oder Tod getrunken hat, und die des ihm verwandten Fürsten, dem auch

alles, und wärs das Größte, sofort unwichtig und wesenlos wird vor dem unfaßbaren, ungeheuren Wesensinhalt des ganz erlebten, durch nichts Fremdes und Unverstandenes geschwächten Moments, der ein Magnifico ist, Kondottiere und Künstler zugleich, in jedem Augenblick eine hohe Erscheinung von verwegener Schönheit und Geistigkeit, mit Nerven und Sinnen erlesenster Art begnadet, prunkvoll lebendig und herrlich jung in jedem Wort, ohne Pathos, unfähig des Gemeinen, das ihn kaum je anrührt, auserwählt, jeder Stunde ihr Höchstmaß an Größe abzugewinnen und ihre Wunder bis zum Grund zu erfühlen. Ein König des Lebens . . . weit mehr als Filippo, der Dichter, der aber vielleicht gerade deshalb so wahrhaft und so tragisch anziehend wirkt, weil es sich an ihm zeigt, daß selbst die Erkorenen des Geistes nur „von Gnaden des Augenblicks Götter und zuweilen etwas weniger als Menschen sind"; der um so erschütternder wird, je bedenklicher sein Bekennen ist, daß nichts Bestand und Wert hat als Glück, woher es auch kommen mag, der gar nicht danach fragt, was dieses Glück wert ist und ob er es nicht mit bloßer Lust verwechselt, die ihn reizt, weil in ihrer Mitte das Todesbangen ebenso ruht wie in des wahren Glückes Mitte der Schmerz und die Sehnsucht; der immer unheilvoller in dem Wahn solchen Verlangens und dem andern, jemals ein Wesen ganz besitzen zu können, alles von sich abstreift, was gerade ihm Glück und Besitz hätte bedeuten können: Kunst, Freundschaft, Lebensfülle, erlauchte Unabhängigkeit — und der all das mißachtet, weil er einem jener Urbilder der Weiblichkeit begegnen mußte, die, selber ahnungslos und ohne Arg, von Zeit zu Zeit in unbegreiflicher Schönheit dem Abgrund entsteigen, in Lieblichkeit und süßer

Gewissenlosigkeit allen Verderben bringen, ohne es zu wollen, und die ausgelöscht werden müssen, weil sonst die Ordnung der Welt durch sie gestört würde. Zwei herrliche Jünglingsgestalten, deren Tragik nicht die der Menschen ohne Liebesfähigkeit und Verantwortung ist — nur die, daß sie jede Stunde ganz erleben, aber auch sich ihrer würdig erweisen wollen, selbst wenn sie ins Gestern geworfen wird; der eine im tiefsten verstrickt in jedes Schicksal, das er eben anrührt, der andre über Menschen hinschreitend, nur das innerlich Ebenbürtige zu sich emporhebend; und beide unfähig des Vergessens, immer schon im nächsten Morgen lebend, aber mehr, als sie es ahnen, durch das Gestern und Heute im tiefsten gebunden. Und sie beide durch eines jener rätselhaft entzückenden Wesen verzaubert, „durch dessen Adern mit jedem Pulsschlag andre Wahrheit rinnt"; eines der Wesen, denen alle unrecht tun, weil sie für Verlogenheit halten, was nur die Unkonsequenz der unerfahrenen Aufrichtigkeit, und für Verbuhltheit, was eine hemmungslose Hingabe an den Ruf der Sehnsucht des Moments ist; und die selber die Rätsel ihrer Seele niemals ganz erkennen, die sie gleich dem Schleier umhüllen, der in Filippos Gemach von Beatricens Gliedern geglitten ist.

Von einer Fülle und Buntheit ohnegleichen sind diese fünf Akte (und vor allem die Volksszenen des zweiten, die rasende Orgie des vierten, die geistig sublime Pracht der Szenen in Filippos Haus). Alles sprüht von glaubhaftem Leben. Jede der zahllosen Figuren hat ihr besonderes Gesicht, jeder dieser Menschen steht wie aus getriebenem Metall da, prangend, bewegt, in einer blutigen, abendroten Untergangsstimmung, die, ganz seltsam aus Todesentschlossenheit, Ungewißheit,

Angst. zynischer letzter Genußgier und letzter Profitsucht, entfesselter letzter Leidenschaft und feiger Hoffnung gemischt, all diese großen und kleinen Geschöpfe zu einem einzigen, düster glühenden Reigen vereinigt . . .

Kaum eine von Schnitzlers Dichtungen erschließt in gleicher Weise die Möglichkeiten seiner Künstlerschaft, die Summe seiner Probleme, seinen Tiefblick für alles Seelische und seine Kraft der Gestaltung und des Worts, wie dieses wundersam reiche, von unendlich vielfältigem Sinn durchleuchtete Spiel. An kaum einer anderen läßt sich sein Positives und Negatives deutlicher bis zu seinen Höchstmaßen zeigen; und in kaum einer anderen ist er zu solch stolzer Schönheit und zu solch reifer Größe emporgestiegen. Die Schwächen braucht man nicht wegzuleugnen, ebensowenig wie manchen falsch shakespearisierenden Ton („So lausche gierig wie die Rache selbst!"), wie manches schematisch Einseitige der Episodencharakteristik (Rosina nur Dirnenhaftigkeit und Sinnenmanie für den Herzog, Francesco nur Ehrgefühl, die Mutter nur einfältige Verbuhltheit, Guidotti nur wollüstige Grausamkeit) — aber das erfordert hier die dramatische Ökonomie, die angesichts der Überzahl der Personen eine so ausführliche Behandlung aller, wie es die der Hauptgestalten ist, von vornherein ausschaltet.

Und wer weiß: vielleicht sind all das keine Schwächen. Vielleicht fehlt nur Musik. Vielleicht fehlt nur, daß Richard Strauß den „Schleier der Beatrice" komponiert.

Ein Wunsch, der aufrecht bleibt, trotzdem das Werk schon komponiert worden ist. Sogar zweimal: als Oper, von dem geistreichen Heinrich Noren (ich kenne sie nicht, weiß auch nicht, wie die dichterische Unterlage eingerichtet worden ist). Und dann von Ernst von Dohnanyi — als Pantomime. Und das ist ein sehr merkwürdiger Fall.

Es ist etwas Unheimliches und Verruchtes um den Spieltrieb eines Dichters, wenn er sich zerstörend gegen die eigenen Geschöpfe wendet und das Spiel, zu dem er das Leben sublimiert hat, dann erst noch zerspielt. Die vielen Versuche des Dichters Arthur Schnitzler, seinen Einfall durch die verschiedensten Formen zu treiben, ihn umzukostümieren und von allen Einstellungen aus zu betrachten, bis sich die endgültige und von allem Experimentellen befreite Fassung ergibt, zeigen bei allem Verehrungswürdigen seiner gewissensvollen Künstlerschaft und seiner gründlichen Arbeit auch die Gefahren dieses Spieltriebes, der ihn manchmal dazu verleitet, sich ins Unersättliche zu verlieren und sich nicht einmal dann zu bescheiden, wenn das Werk schon in all seiner scheinbaren Unabänderlichkeit dasteht. Das ist ihm beim „Schleier der Beatrice“ geschehen, der zuerst als Altwiener Tragödie entworfen war und nach seiner Vollendung noch einmal als Altwiener Pantomime gestaltet worden ist: als greller Totentanz, wo man einen entzückenden Reigen von diesem Dichter aller Kostbarkeiten der Wiener Seele, aller lässigen Eleganz, ihrer leichtsinnigen und schwermütigen Verliebtheit, mit all der seltsamen Unterströmung von Lebensbangen und Todesbangen erwartet hätte. Diese Pantomime hat etwas grinsend Skeletthaftes — und ist auch ein Skelett: das Gerippe des wundervollen Leibes jener Renaissance-

tragödie vom Dichter und vom Fürsten, mit denen ein Kind spielt und in den großen Tod des nächsten Tages sinkt. Das ist eine Unbegreiflichkeit.

Was nicht so nachdrücklich vermerkt zu werden brauchte — da wir ja die unversehrte Herrlichkeit des Beatricendramas haben und diese Pantomime ein (überdies fast vergessenes) Nebenwerk ist —, wenn hier nicht zum erstenmal ein wunderlicher, oft unwiderstehlich gefangennehmender, oft abstoßender Zug in Schnitzlers Dichtungen sich zeigte: ein Zug zum Geheimnisvollen, Grausamen, Dunklen, vieldeutig Sonderbaren, der gerade in diesen Zeiten der schönsten Reife eines Künstlers offenbar wird, der sich energisch dagegen wehrt, ein Mystiker zu sein und doch immer wieder der Lockung zum Mystischen oder doch zum Mysteriösen erliegt. Man kennt diese oft absonderlichen Stunden bei Schnitzler, in denen sein beschaulicher Geist plötzlich ins Rätselhafte, Schauerliche, ja Blutrünstige flüchtet, in denen er sich in „Dämmerseelen" versenkt, in die finsteren, blutigen Tiefen von unergründlichen Taten, von Mord und Schändung taucht, mit einer fast gespenstigen Lust am unerklärlich Grauenhaften. Seine Weltspiele vom Leben und Lieben und Sterben, in den Dramen und Novellen oft zu höchster Anmut verklärt, oft, wie in den „Marionetten", zum tiefsinnig Grotesken gewendet, verirren sich dann manchmal ins bloß Spielerische mit dem Gräßlichen, ins Gewollte, ja ins Brutale; aber auch hier nicht ins Brutale der überschäumenden Kraft eines Urmenschentums, sondern in das der Angst und der Schwäche. Nirgends schlimmer als in dieser peinvollen Pantomime, die das seltsamste Beispiel dafür ist, wie ein Dichter sich selbst mißverstehen kann und wie seine Skepsis zur Sepsis wurde . . .

Eine Verirrung, nebenbei gesagt, die vielleicht weniger fühlbar wäre, wenn der ausgezeichnete und geistreiche Musiker, der sie in Töne gesetzt hat, nicht derart versagt hätte, wie er es, besonders in dem abscheulichen, einzig durch geniale Musik rettbaren Schlußakt getan hat: nur eine fieberische, nicht eine kaltgebliebene Phantasie, nur der tönende Traum einer angstgeschüttelten Seele, nicht die konstruktive Bizarrerie einer wachenden, hätte jene Klänge von geisterhaft gebieterischer Gewalt finden können, die all diese Kontraste von Hochzeit und Tod, Lieben und Verraten, Grausamkeit und Wahnsinn zur Evidenz des Unwirklichen bringen mögen. Während hier nur kühle Raserei einer Verstandestechnik waltet, die auch dort, wo sie feine Motivarbeit leistet und manches im ersten Akt sehr witzig und charmant illustriert, doch immer nur gewollte, immer nur Musik aus zweiter Hand gibt. Was übrigens nur für Dohnanyis helle, freundliche Begabung spricht, die sich ins nächtlich Aufgewühlte und gespenstig Beklemmende nicht zu finden vermag und sofort verrenkt und verzerrt wirkt, wenn sie sich gewaltsam verleugnen will. Sie soll es nicht; soll lieber Musik zum „Großen Wurstel" oder der „Frau mit dem Dolch" machen . . .

VARIATIONS JOYEUSES: DER DICHTER UND SEIN STOFF („LEBENDIGE STUNDEN")

Zwei Jahre nach dem „Schleier der Beatrice" sind 1901 die „Lebendigen Stunden" entstanden, die in gewissem Sinn ihre Komplementärerscheinung sind und deshalb gleich hier betrachtet werden sollen.

Dort: der Dichter, der sich verschwendet, dem Leben und Gedicht eins sind; hier: der Literat, der sich bewahrt und für den alles nur insofern Bedeutung hat, ob und wie weit er es als „Stoff" verwenden kann. Es ist eine Phase, durch die, scheint es, jeder Künstler durch muß — die Wildentenphase, die Zeit der ironischen Zweifel, des Erprobens, ob die eigene Erscheinungs- und Gedankenwelt es verträgt, durch demaskierenden Spott, durch satirische Skepsis, ja durch schonungslose Selbstparodie beklopft zu werden, ohne zu zerfallen. Es scheint aber, daß sie bei wirklichen Dichtern nur stärker und freier wird, nachdem sie solcher Perkussion standgehalten hat. (Oder, daß die andern derlei lieber nicht erst versuchen ...)

Diese vier kurzen Akte, wahrhaft klassische kleine Stücke, haben fast alle dieses Thema: daß es für den Künstler keine Schamhaftigkeit des Erlebens gibt, daß sie ihre Freuden und Schmerzen ausrufen, ihre geheimsten und zartesten Regungen nur als „Anlaß" eines Werkes einschätzen, das dann wieder zur Ware wird und von jedem um ein paar Gulden zu kaufen ist. (Was eine um so peinigendere Empfindung ist, je reiner der Künstler ist, der den Inhalt seiner höchsten Stunden, die Seligkeit und das Ringen seiner Arbeit schließlich auf dem Markt verwerten, zu Geld machen und auch den schmutzigsten Händen ausliefern muß.) Alles, was sonst an bitterem Hohn und böser Verachtung in diesen vier Komödien ist, unter denen die letzte eine Unsterblichkeit bedeuten dürfte, ist Nebenmotiv und aus dem beherrschenden Thema geholt.

Das erste, „Lebendige Stunden", schlägt prologartig den Ton an. Die unheilbar kranke Mutter eines jungen Dichters, die eines alternden Beamten Freundin und

die Genossin der Sonnenstunden in seinem Garten war, tötet sich vor der Zeit: weil sie sieht, daß ihr Hinsiechen dem Sohn eine Pein bereitet, die ihn jeder Schaffensmöglichkeit beraubt. Sonst hätte sie ja weiter gelebt, weiter gelitten, des Geliebten und aller gemeinsamen Erinnerung wegen . . . Das erfährt der Jüngling aus dem Munde des Alten wider den Willen der Verstorbenen, die ihrem Kinde nicht diese zerstörende Last auferlegen wollte; aber ihr Gefährte, einer von den nicht unfeinen, aber verdrießlichen und gegen alle Künstlerpsyche mißtrauischen alten Wienern, dem diese Menschen, die sich aus Schmerzen in die Kunst retten können, irgendwie unheimlich und fremd sind, enthüllt dem Sohn den Opfertod der Mutter, dessen Sinn er, wenn ers auch auf sich nimmt, doch dadurch zerstört: „Ich hab' es dir sagen dürfen, dir schon! Du wirst dich nicht lang als Schuldiger fühlen — nein! Du wirst dich aufraffen! leben! gestalten!" Darauf der Junge: „Das ist mein Recht, vielleicht sogar meine Pflicht. Denn mir bleibt nichts andres übrig, als mich selbst zu töten — oder den Beweis zu versuchen, daß meine Mutter — nicht vergeblich gestorben ist." Da schreit der Alte auf, fassungslos, entsetzt: „Heinrich! Vor einem Monat hat deine Mutter noch gelebt und du kannst so reden? Für dich hat sie sich umgebracht und du gehst hin und schüttelst es von dir ab? — — Hochmütig seid ihr — das ist es: hochmütig, alle, die Großen, wie die Kleinen! Was ist deine ganze Schreiberei, und wenn du das größte Genie bist, was ist sie denn gegen so eine Stunde, so eine lebendige Stunde, in der deine Mutter hier auf dem Lehnstuhl gesessen ist und zu uns geredet hat oder auch geschwiegen — aber da ist sie gewesen — da! und sie hat gelebt, gelebt!" Aber der

Junge, mit überlegener Bestimmtheit: „Lebendige Stunden? Sie leben doch nicht länger als der letzte, der sich ihrer erinnert. Es ist nicht der schlechteste Beruf, solchen Stunden Dauer zu verleihen, über ihre Zeit hinaus. — Leben Sie wohl — — Im Frühjahr — — sprechen wir uns wieder. Denn auch Sie leben weiter."

Freilich, fiele nicht just in diesem Moment der Vorhang, könnte man vielleicht des alten Herrn nicht ganz unberechtigte Antwort hören: „Ich darf auch weiterleben. Für mich hat sich ja keine umgebracht —" Aber vielleicht wäre er zu fein zu dieser Replik; oder zu sehr vor Grauen erfüllt vor diesem Sohn, für den die letzten Lebenstage der Mutter und ihr freiwilliges Todesopfer schon nur mehr einen „Stoff", einen Antrieb zur Gestaltung zu bedeuten beginnen und der für alles andere fühllos wird, ohne es selber zu wissen ... Es hat etwas Unerklärliches, Beklemmendes, Abstoßendes für den gesunden Menschenverstand, der ja mit der Kunst überhaupt nichts anzufangen weiß; aber oft auch für die gesunde Menschenempfindung, die gar nicht so banal robust sein muß, um derlei als fremdartig zu fühlen ...

Im zweiten Stück wird ein ähnlicher Fall gezeigt, wenn auch in einer Form, deren unergründlich geheimnisvoller Reiz an sich viel stärker und nachschwingender wirkt als der Inhalt dieses Intermezzos: „Wenn wir Toten, zurückgleitend, zu früherem Leben erwachen" ... Auch hier bedeutete einem Dramatiker das Leben seiner Frau, die eigene Untreue und die seiner Ehe drohenden Gefahren nichts als einen Anlaß, sein Talent oder doch seinen Witz zu zeigen; und der Renaissancemaler, der dieser Dichter offenbar vor ein paar hundert Jahren war, ist nicht anders: sogar für ihn wird der Ehebruch der Gattin, die er

zuerst töten wollte, ja ihr Mord an dem jungen Liebhaber, der den Gemahl bedroht und den sie mehr in Sehnsucht nach dem Fernen, als seines hübschen Gesichts wegen erhört hat, schließlich nur mehr die Erleuchtung, wie er sein längstbegonnenes, innerlich geschautes, nie geglücktes und jetzt endlich lebendig vor ihm stehendes Bild vollenden könne; wobei es immer noch fraglich bleibt, ob er dann, im Glück des Schaffenden und in ruhiger Überlegung, trotzdem die ungetreue und doch treue junge Frau ermorden werde, wie ers im ersten Affekt wollte (der aber kein sehr leidenschaftlicher Affekt war und mehr wie eine Geste der Renaissancemode wirkt ...). Es ist eher anzunehmen: nein; denn sonst würde die Widerlichkeit ins Maßlose getrieben. Wunderschön aber ist in diesem Stück die Mittagsstimmung im italienischen Bildersaal und der Einfall, der aus ihr kommt: das undefinierbare und unwiderlegliche Gefühl, das jeden von uns schon oft und mit einer Bestimmtheit sondergleichen überwältigt hat: „in dieser Situation war ich schon einmal, diese Worte hab' ich schon einmal gesprochen, diese Gesichter, diese Straßen schon einmal gesehen" — auch wenn es nicht „möglich", will sagen, in „diesem" Leben nicht möglich war — dieses Gefühl, das viel mehr innere Gewißheit in sich trägt als manches des gegenwärtigen Augenblicks, dramatisch zu gestalten und die ganze Situation der Gegenwart mit einem Schlag ins Florentinische des 16. Jahrhunderts zu versetzen ... Es hat einen wundersam dunklen, tief lockenden Zauber, der um so stärker ist, als der Dichter die Zeitlosigkeit dieser Empfindung weiterspinnt, die Entschlüsse der jungen Frau durch die ihr traumhaft bewußt gewordene Präexistenz bestimmen läßt und auf diese Art das Schicksal zeigt, das über ihr

ist (wie über jedem anderen) und dem sie nicht entrinnen kann. Deshalb reicht Frau Pauline dem jungen Herrn Leonhard, der für sie ebenso ein „zufälliges Instrument“ ist wie es Lionardo für Paola war, trotz ihrer Gewißheit, daß ihr Gatte sie dafür töten werde, die Hand und sagt, „nicht mit dem Ausdruck der Liebe, sondern der Entschlossenheit: Ich komme —“

Aber Arthur Schnitzler will nichts, absolut nichts davon wissen, daß etwas vom Mystiker in seinem Dichtertum stecke. Bewahre . . .

Das dritte Stückchen, „Die letzten Masken“, ist ein Akt von solch brillantem Wurf, daß er zumeist auf die Leute als das stärkste der viere wirkt und als das menschlich undistanzierteste und eindruckvollste dazu. Es ist auch wirklich ein kleines Glanzstück in der frappierenden Schärfe und Knappheit der Charakterumrisse und in der Bereitung einer echten Theaterspannung. Aber ich mag es gar nicht. Mag es nicht, weil ich den technischen Behelf für diese Spannung als allzu absichtlich und nicht „unmerklich“ genug empfinde (immer am „Niveau Arthur Schnitzler“ gemessen) und weil es mich dramatisch wenig interessiert, Menschen von solcher Gesinnung —

Nein. Anders. Erst den Vorhang hoch. Dann polemisieren, wenns sein muß. (Hier muß es sein.)

Die Schriftsteller Karl Rademacher und Alexander Weihgast sind Freunde gewesen. Sie sind es eigentlich noch, nichts ist zwischen ihnen vorgefallen, als daß das Leben sie getrennt hat: Weihgast hat (ungefähr) eine Sudermannkarriere gemacht, hat Erfolg, Reichtum, Familienglück errungen und ist jetzt so weit, von den Gescheiterten beneidet und gehaßt, von der Jugend verachtet und als Kitschautor mißhandelt zu werden; Rademacher aber ist im Journalismus

untergegangen und liegt jetzt sterbend im Allgemeinen Krankenhaus; sterbend an Schwindsucht, wie die Ärzte sagen, aber er weiß es besser: „an Gall', daß ich vor Leuten hab' Buckerln machen müssen, die ich verachtet hab', um eine Stellung zu kriegen. Am Ekel, daß ich Dinge hab' schreiben müssen, an die ich nicht geglaubt hab', um nicht zu verhungern. Am Zorn, daß ich für die infamsten Leutausbeuter hab' Zeilen schinden müssen, die ihr Geld erschwindelt und ergaunert haben, und daß ich ihnen dabei noch geholfen hab' mit meinem Talent." Und jetzt hat er nur noch eine gierige, rasende, verzweifelte Sehnsucht: sich eine Genugtuung zu holen, bevor er fort muß, eine einzige, und bei dem einen, der für ihn immer der Inbegriff des Verächtlichen, des unverdienten Glückes, der aufgeblasenen Größe war; bei Weihgast, dem Jugendfreund, den er durch einen gefälligen Sekundärarzt an sein Krankenlager bitten läßt. Mit einem Schauspieler, durch den er eigentlich auf den Gedanken dieses befreienden „Abreagierens" gekommen ist, hält er eine Art Generalprobe ab, um das, was er jetzt zu sagen hat, auch möglichst wirkungsvoll zu „bringen"; obwohl es schon an sich gerade wirkungsvoll genug ist, wenn man einem Freund sagen will: „Zu den Großen haben wir beide nie gehört und in den Tiefen, wo wir zu Haus sind, gibts in solchen Stunden keinen Unterschied. Deine ganze Größe ist eitel Trug und Schwindel, dein Ruhm — ein Haufen Zeitungsblätter, der in den Wind verweht am Tag nach deinem Tod — — Daß ich dir jetzt noch was anderes sagen will, ist möglicherweise eine Gemeinheit. Aber es ist nicht zu glauben, wie wenig einem dran liegt, gemein zu sein, wenn kein Tag mehr kommt, an dem man sich darüber schämen müßte. —

Mein lieber Freund, nicht nur ich kenne dich, wie tausend andere — auch dein geliebtes Weib kennt dich besser, als du ahnst, und hat dich schon vor zwanzig Jahren durchschaut — in der Blüte deiner Jugend und deiner Erfolge — Ja, durchschaut — und ich weiß es besser als irgendeiner . . . Denn sie war meine Geliebte zwei Jahre lang und hundertmal ist sie zu mir gelaufen, angewidert von deiner Nichtigkeit und Leere und hat mit mir auf und davon wollen. Aber ich war arm und sie war feig, und darum ist sie bei dir geblieben und hat dich betrogen! Es war bequemer für uns alle." Und nun kommt Weihgast wirklich, „sehr herzlich, beinahe echt", sichtlich bemüht, über das Peinliche der Begegnung mit dem im Elend verkommenden Genossen wegzukommen, hilfsbereit (wenn man auch den Eindruck hat: es ist eine Geste für den späteren Biographen, nicht aus Impuls) und neugierig, was Rademacher ihm denn so Wichtiges anvertrauen wolle. Der aber schweigt; bringt kein Wort über die Lippen, schweigt, bis die Viertelstunde vorüber ist, die vom Arzt für diesen Besuch bewilligt wurde, schweigt, bis Weihgast gegangen ist: „ich wollte dich nur noch einmal sehen, alter Freund, das ist alles." Schweigt er wirklich nur, weil er plötzlich zur Erkenntnis kommt: „Was hab' ich mit ihm zu schaffen? Was geht mich sein Glück, was gehn mich seine Sorgen an? — Was hat unsereiner mit Leuten zu schaffen, die morgen noch auf der Welt sein werden?" Oder hat ihn doch sein besseres Ich (falls eines vorhanden war) daran gehindert, die größte Infamie zu begehen, deren ein Mann fähig sein kann? Wir wissens nicht: der Tod schließt ihm den Mund.

Es wäre kaum der Mühe wert, darüber sehr erschüttert zu sein oder sich über die ganze Angelegen-

heit übermäßig den Kopf zu zerbrechen — denn: was haben wir mit diesem Rademacher zu schaffen? was geht uns sein Glück, was gehn uns seine Sorgen an? Ein Bursche, der auch nur in Gedanken imstande ist, eine Frau bloßzustellen, der er Stunden des Liebesglückes dankt (ja, der es in der „Probe" dem Schauspieler gegenüber tatsächlich tut!), der einem Kameraden, von dem ihm niemals Böses gekommen ist, der ihn niemals verdrängt oder gehindert hat, ja den er nicht verachtet, weil seine „Größe" schwindelhaft ist, sondern den er insgeheim beneidet, weil ihm selber, der „vielleicht Meisterwerke" im Pult liegen hat, dieser Schwindel nicht geglückt ist — der diesem Jugendfreund nur aus Ressentiment, um nur sein eigenes erbärmliches Schicksal sinnlos an irgendwem zu rächen, sein Leben vergiften und die wohltätige Lüge zerstören will, auf der seine Existenz ruht — solch ein Bursche ist ein so niedriges und schmutziges Subjekt, daß er dramatisch nur durch andere Energien des Charakters, durch irgendein großes Können, durch irgendein großes Wollen interessant gemacht werden könnte; oder wenigstens durch eine andere Motivierung seines Tuns. Im „Tod des Junggesellen" geschieht ähnliches: aber durch einen hinterlassenen Brief und dadurch etwas gemindert; auch deshalb, weil hier hauptsächlich der Eindruck auf die betrogenen Freunde in amüsanter Ironie gezeigt wird und weil dadurch die Verlogenheiten, Posen und Maskeraden dieser Menschen enthüllt werden ... Der junge Medardus will die Prinzessin von Valois, die er in seinen Armen gehalten hat, nackt aus dem Bett über die Stiege zerren und ihre Schande ausrufen; und dieser Vorsatz allein befleckt sein Bild, ja er bedeutet eine arge Intoxikation für das ganze prachtvolle Stück;

aber dieser Medardus hat doch seine hingemordete Schwester zu rächen, die durch den Hochmut der Valois in den Tod gejagt wurde, denen die Bürgerliche nicht gut genug als Gattin des jungen Prinzen war, und er steht der Prinzessin mit dem feindseligen Gefühl des bürgerlichen Deutschen gegen die französische Aristokratin gegenüber. Was aber hat dieser Herr Rademacher an Weihgast zu rächen, wenn nicht die Empfindung der eigenen Jämmerlichkeit und Erfolglosigkeit, die Wut des Nichtarrivierten, dem nicht die Mittel zu schlecht waren (er selbst gesteht es ja ein), sondern der einfach zu wenig Talent dazu hatte und alle andern, nur nicht sich selber dafür verantwortlich macht.

Und auch gegen den Kunstgriff, den Zuschauer wissen zu lassen, was dann verschwiegen wird, wehrt sich mein Gefühl als gegen etwas Erzwungenes und Unzartes. Daß Rademacher auf den Vorschlag eines Komödianten eingeht, eine „Generalprobe" seiner letzten Abrechnung zu halten, steigert seine Schmutzigkeit um ein Beträchtliches: denn damit liefert er das Geheimnis einer Frau und eines ahnungslosen Freundes, das er ihm selber schließlich in besserem Gefühl vorenthält, vollends der neugierigen Gleichgültigkeit aus und bringt es in die Mäuler; es ist nicht anzunehmen, daß der Schauspieler diskreter sein wird als er selber. Aber auch als technischer Zug scheint es mir bei allem Frappierenden des Einfalls als etwas Unnatürliches, Unwahrscheinliches, trotz (oder wegen) seines Raffinements wieder nicht auf dem „Niveau Arthur Schnitzler". (Das gerade in diesen Dingen ein außerordentlich hohes Niveau ist.) Hier sind Untiefen seiner Künstlerschaft; vielleicht nur Selbsttäuschungen, vielleicht Schlimmeres: denn hie und

da gibt es Momente bei ihm, in denen man betroffen vor einer merkwürdigen Undifferenziertheit steht, vor einem mangelnden Gefühl für Wertinhalte — wenn es nicht wieder jener Spieltrieb ist, dem es nur darum zu tun ist, die Puppen tanzen zu lassen und die Begriffe ihrer Schwere zu berauben . . .

Dafür ist „Literatur", der letzte dieser vier Akte, ein Muster- und Meisterstück, einfach die glanzvollste Literatursatire, die wir haben, eine einzige Köstlichkeit und ein Gelächter von Anfang bis zu Ende (und, vielleicht, eine „schmerzliche Scham" hinterher). Dieser adelige Herrenreiter mit den gepflegten Händen und dem ungepflegten Gehirn, der eigentlich statt „Baron Clemens" lieber den Namen Demeter Stanzides tragen sollte, den man aus dem „Weg ins Freie" und dem „Weiten Land" kennt und der von den „bloß Begabten" so beneidet wird, weil die schönen Menschen immerfort schön sind, während die Begabten drei Viertel ihres Daseins ohne eine Spur von Talent verbringen — dieser adelige Herrenreiter, der seiner Geliebten und Braut die Schriftstellerei verbietet, ist eine deliziöse Figur, in ihrer vorschriftsmäßigen Eleganz und Korrektheit, ihrem festumschriebenen Gesichtskreis und ihrer ganzen Mentalität: „Ich hab's niemandem erzählt, ich hab's nicht drucken lassen, wenn mir eine trunken am Hals gehängt ist und ein jeder hat sichs um einen Gulden fünfzig kaufen können! Darauf kommts an! Ich weiß ja, daß es Leute gibt, die davon leben; aber ich find' es im höchsten Grad unfein. Ich sag' dir, mir kommts ärger vor, als wenn sich eine im Trikot als griechische Statue beim Ronacher hinausstellt." Hat er nicht eigentlich recht? Man möchte beinahe zustimmen, wenn man seine Braut und ihren einstigen Münchener Kameraden und

Liebhaber betrachtet: jeder von ihnen hat jetzt einen Roman geschrieben, der nicht nur ihr ganzes Liebeserlebnis schildert, sondern auch ihren vollständigen Briefwechsel enthält; sie hat ja die ihren, „Geliebter, ehe mir die Augen zufallen", vorher sorgfältig aufgesetzt, er die seinen mit all ihrer ungestümen Trunkenheit hinterher säuberlich abgeschrieben — und jetzt stehen all diese Briefe gleichlautend in beiden Büchern. Da sehen sie ein, daß Clemens wirklich recht hat: „Ärger als die Weiber beim Ronacher sind wir, die sich in Trikots hinausstellen. Unsere geheimsten Seligkeiten, unsere Schmerzen, alles stellen wir aus! Pfui! pfui! mich ekelt ja vor mir! Wir zwei gehören zusammen!" Und wären wirklich aufeinander angewiesen, hätte nicht Clemens den Roman seiner Braut beim Verleger einstampfen lassen und nur ein Exemplar zurückbehalten, um es wenigstens selber zu lesen. Aber auch davon will Margarete (begreiflicherweise) nichts wissen; sie bringt die herrliche Pose zuwege, ihm zärtlich das Buch zu entwinden und es als Liebesopfer in die Flammen des Kamins zu werfen; dann schmiegt sie sich an ihn: „Glaubst du jetzt, daß ich dich liebe —!"

Mit dieser reizenden Luderei hat das Stück früher geschlossen; die jetzige Fassung, in der der Münchener Kamerad vergnügt zusieht und nur betrübt ist, „daß ihm der Schluß entgehen konnte", ist eine Abschwächung durch Überpointierung . . .

Hat Clemens nicht recht? Er hat, ganz ernsthaft gesprochen, vollkommen recht, wenn man irgendein Werk, sei es Dichtung oder Bild oder Musikdrama so empfindet: als Schamlosigkeit, nicht als Notwendigkeit; als Indiskretion, nicht als Bekenntnis; als Enthüllung, nicht als Erhöhung — als etwas, mit einem

Wort, an dem noch irgend etwas von „Privatsache“ hängt und das noch nicht Menschheitssache geworden ist. Als Literatur also. Und nicht als Kunst. Aber — die Grenzen werden nicht immer leicht zu ziehen, die Verschiedenheiten des Eindrucks auf verschiedene Empfangende nicht immer nur dem Werk, nicht immer nur dem Empfangenden zuzuschreiben sein.

(Und: daß die diversen Clemense und Demeters in diesen Dingen von vornherein unrecht haben müssen, auch wenn sie recht haben, braucht nicht erst gesagt zu werden. Weil ja diese Dinge für sie gar nicht als Bedürfnisstillung in der Welt sind und weil für die Clemense auch die Mona Lisa zunächst nur eine Taktlosigkeit gegen Messer Giocondo bedeuten dürfte . . .)

Aber nicht nur dieser satirischen Schilderungen wegen ist „Literatur“ eine so kostbare Sache. Sondern weil diese Menschen derartig „da sind“, daß man sie besser zu kennen meint als viele, mit denen wir täglich umgehen; weil hier ein Dialog von Geist, ungezogener Laune, impertinentem Witz und echter Menschlichkeit sprüht und blitzt und doch in jedem Moment ungezwungen ist und aus der Situation herausfunkelt. Weil man vor Lachen schreit, sich vor Schadenfreude biegt und dabei doch irgendwie spürt: hier ist ein Ernst unter all der Heiterkeit. Der Ernst, der im Dichter selber liegt, den es oft genug gequält haben mag, nicht nur das zwingend Notwendige gestaltet zu haben, vielleicht manchmal nicht immer schamhaft genug gegen das eigene Erlebnis gewesen zu sein. Man kann ihn freilich beruhigen: es gibt, auch dort, wo man sich gegen ihn wehrt, keine Zeile von Arthur Schnitzler, die in diesem Sinne „Literatur“ wäre.

SCHERZO FEROCE: VON GLÜCK, SÜNDE UND ZENSUR

Die Jahre, die Jahrhundertwende, in denen all diese schönen, wertvollen, reichen Werke entstanden sind, neben ein paar unvergleichlichen Meisterschöpfungen der Erzählung, über die ich dann gleich sprechen will — diese Jahre sind die des völlig Reifwerdens, der schönsten Stetigkeit einer Entwickelung zu immer größerer Fülle und Fabulierkraft, zu immer ergiebiger erschlossenen Weite der Phantasie und der Empfindung; zu einem Mut gegen sich selbst und gegen die Welt, der vor keiner Frage und vor keiner Antwort mehr zurückscheut, einem Mut im Sittlichen ebensowie im Handeln, der nur mehr eine Sünde kennt: unglücklich machen und unglücklich sein; der sich nur mehr gegen die unheilige Drei der Lüge, der Häßlichkeit, der verantwortungslosen Feigheit wendet; und der nur mehr einen Lebenssinn erkennt und anerkennt: das Glück im Geben und Empfangen. Ein Eudämonismus übrigens, der nur dann nicht ungefährlich ist, wenn man den Begriff „Glück" nicht im allerweitesten Sinn faßt; nicht nur als Genuß vor allem, sogar nicht nur als Schnitzlers heilige Drei: Liebe, Natur und Kunst (im Geben und Empfangen). Und vielleicht steht es überhaupt umgekehrt: daß Glück nur dort wahrhaft ist, wo ein Lebenssinn zu spüren ist. Oder wird man daran zweifeln, daß in der fruchtbaren Arbeit, im Leiden für eine große Sache, im Erfüllen jeder inneren Sendung und vor allem in jeder Leistung, die nicht bloß dem Zweck dient und die über den hinaus, der sie vollbracht hat, lebendig bleibt, auch Glück (und eines von höherer Art), sicher aber ein Lebenssinn

liegt? Nur in diesem Sinn, nicht in dem des Filippo Loschi („Glück, woher es auch kommen mag"), ruht des Dichters Wahrheit, der, vor die Frage gestellt, auf was er leichter verzichten könnte: auf die Stunden des Liebesglücks, des Entzückens an Natur und Kunst, oder (wenn sie überhaupt von diesen abzutrennen wären) auf jene der Arbeit, des Ringens, des Vollendens, der Kämpfe und Enttäuschungen — gewiß nur jene wählen könnte, die ihn von jedem andern unterscheiden und die seinen höchsten Besitz in Leid und Seligkeit ausmachen.

Aber hier sind Fragen, die nicht in solchem Nebenher entschieden werden können und die es um so weniger sollen, als es ein Lebendiger und sich stetig Wandelnder ist, dem sie gelten; vor allem aber: als er selbst sie in seinen höchsten Werken in ganz anderem Sinn zu entscheiden scheint als in jenem eudämonistischen, der, bis zum „Weg ins Freie", die Dichtungen seiner Mannesjahre erfüllt. (Sofern ich ihn nicht überhaupt mißverstanden habe.) Es ist ja seltsam, wie oft er gerade späterhin der gesellschaftlichen Welt entflieht, an deren Gestaltung er seine Gedanken und seine Lebensempfindungen zeigt — wie er in die Vergangenheit des alten Wien geht, so wie er in das Frankreich der Revolution, ins Mittelalter, in die Renaissance gegangen ist; und dann wieder in die Phantasiereiche der „Hirtenflöte", der „Dreifachen Warnung", der Grotesken, und wieder in die absonderlichen, wo die Grenzfälle der menschlichen Seele ihm wichtiger sind als die bunten Abenteuer des Alltags (die freilich bei ihm fast niemals alltägliche sind). Und immer stärker wird die Lust daran, die kleinen und großen Verlogenheiten des Lebens zu demaskieren, in überlegener Heiterkeit und Ruhe die Torheiten,

die Phrasen, die Infamien der Menschenkinder ihrer schönen Geste zu berauben, sie in ihrer Wesenheit und Armseligkeit zu zeigen und über sie zu lachen (am herrlichsten im „Reigen"). Vielleicht war es eine vage Empfindung für den Ekrasitgehalt in einigen dieser reizvoll vergeistigten, entzückend anmutvollen Dichtungen, die so beunruhigend wirkte, daß sogar die Amtsmenschen stutzig wurden und den Dichter mit ihren Aufmerksamkeiten mehr als zuvor zu beehren begannen.

Denn ich muß jetzt vor allem einmal davon erzählen: wie es einem österreichischen Schriftsteller, zu dem der Ruhm gekommen war (ohne daß der Moment zu bestimmen wäre, in dem er sichtbar eingesetzt hat), in der österreichischen Öffentlichkeit ergangen ist.

Ich habe es im Verlauf dieser Darstellung schon ein- oder zweimal erwähnt, wie grotesk es doch ist, daß Arthur Schnitzler, den eine Jugend von heute als gar zu sanft, zu behutsam, zu verhalten empfindet und in dessen Satire sie den Grimm, die zuschlagende Faust, das befreiende Lachen vermißt, zu den konfisziertesten Dichtern der wahrhaftig doch viel konfiszierten modernen Literatur gehört und daß sich, bis in die jüngsten Tage, „Affairen" aller Art an sein Schaffen geheftet haben; nicht nur Protestkundgebungen unter Wutgeheul, nicht nur offene und obskure Beschimpfungen, die vom Bildungspöbel oder von politischer Borniertheit gegen ihn gerichtet wurden. Es ist nicht uninteressant, das einmal zu verfolgen; wobei ich gar nicht sicher bin, ob die hier angeführten Fakten vollständig sind und diesen kuriosen Fall erschöpfen. Ich spreche hier natürlich nicht von kritischen Äußerungen der Empörung, die Schnitzler vor allem — es versteht sich — durch seine doch wirklich grenzenlose

Unsittlichkeit, ja Unanständigkeit von Anbeginn bis heute provoziert hat: Äußerungen, die, mit dem „Anatol" begonnen, vorläufig mit dem Casanovastück „Die Schwestern" und den „Reigen"-Skandalen der letzten Zeit ihren Abschluß gefunden haben und deren partielle Anführung, so lustig und zugleich so deprimierend sie wäre, ich mir hier leider versagen muß. Ich meine Konflikte anderer Art; mit der Zensur, dem Hof, den Behörden, ja dem Militär.

Mit Schnitzlers erstem Drama, dem „Märchen", begann es; es dauerte lange, bis die Zensur es endlich „erlaubte", und es wurde dann — ich erzählte es schon — unter Skandal aufgeführt. (Bezeichnend: daß es zwar in Wien kürzlich unter unwidersprochenem Beifall, leider nur in einer unzureichenden Darstellung, wieder gespielt wurde; dafür bis heute an keiner deutschen Bühne — während es in Rußland das meistgespielte und beliebteste Stück des Dichters ist.) „Freiwild" wurde in Prag verboten, in Wien nur lange „nicht gewünscht". Der „Grüne Kakadu" wurde auf Befehl einer Erzherzogin, dem der „mannhafte" Schlenther prompt Folge leistete, statt lieber sofort zu demissionieren, nach der dritten Vorstellung (und einem unerhörten Erfolg) vom Repertoire des Burgtheaters verbannt — und der in „Ungnade gefallene" Dichter ebenso: jahrelang wurde kein Stück von ihm dort aufgeführt, kein neues angenommen. (Von der gewissen Art der Verbote, die nicht offiziell erfolgen, sondern nur, indem eine Behörde oder ein einflußreicher Hofrat dem Theaterdirektor freundschaftlich von der Aufführung des suspekten Werkes „abrät", natürlich immer unter der Pression einer unausgesprochenen Drohung — von dieser sehr österreichischen Sorte von Verboten, unter denen

Schnitzler zu leiden hatte, soll hier gar nicht gesprochen werden.) Die Schilderung „des“ österreichischen Offiziers in „Leutnant Gustl“ ist offenbar als so wahrhaft empfunden worden, daß das Militärkommando — das schon seit dem Duell- und Offiziersstück „Freiwild“ gegen Schnitzler aufgereizt war — in absurder Verkennung seiner Rechte und seiner Macht ein hochnotpeinliches Verfahren einleiten und die Bestrafung, mindestens aber die Degradierung Schnitzlers durchsetzen wollte, der übrigens, weit über die gesetzliche Altersgrenze hinaus, als Militärarzt zur Verfügung gestanden hatte; jetzt verzichtete er auf die Affenkomödie einer „Verhandlung“, deren Leitern er überdies jedes Entscheidungsrecht in künstlerischen Dingen absprach, die aber wirklich mit der Aberkennung seiner Oberarztcharge endigte; heute noch ahnen es die wenigsten, welche Peinlichkeiten ihm diese Sache machte und wie sehr er durch die Verstimmung der „offiziellen Kreise“, noch mehr aber jener, die vor den Machthabern dienern, zu leiden hatte und wie vielfach er durch sie gehemmt und geschädigt worden ist; und nicht nur dadurch, daß feige oder doch opportunistische Theaterdirektoren es damals nicht wagten, ein Stück des „mißliebig“ gewordenen Autors aufzuführen. Der „Reigen“ wurde (als Buch) von der Zensur in Deutschland verboten, zirkulierte jahrelang nur in einem Privatdruck und ist dort eigentlich bis heute nicht freigegeben. „Professor Bernhardi“ wurde ebenfalls verboten, mit der Motivierung, daß der geschilderte Konflikt — daß ein Arzt, der zufällig ein Jude ist, einem Priester die Spendung der Sterbesakramente verwehrt, um der ahnungslosen Kranken ein ruhiges Sterben zu gönnen — die religiösen Gefühle der Bevölkerung verletzen müsse; in Wahrheit,

weil ein prachtvoll porträtierter Minister und ein paar ebenso prägnant hingezeichnete Politiker ihre wahre, also keine rühmenswerte Rolle darin spielten; man mußte damals nach Preßburg reisen, um das neue Werk des bedeutendsten lebenden Dramatikers Österreichs sehen zu können, im Parlament wurden Brandreden gehalten, es wurde geschrien, gehetzt, ja beinahe zum Pogrom aufgefordert — und als ein paar Jahre später das Werk in Wien doch freigegeben und aufgeführt wurde, war es nur ein einstimmiger, weithallender, bis heute andauernder Erfolg, und von verletzten religiösen Gefühlen hat auch der sorgsamste Beobachter der so arg gefährdeten „Bevölkerung" nichts bemerkt. Und schließlich: die „Reigen"-Skandale der jüngsten Zeit, in Berlin, in Wien, in München, die ja noch in aller Gedächtnis sind ... Für einen sanften, friedlichen Dichter ohne satirischen Grimm und ohne die rechte Kühnheit scheint das doch gerade genug zu sein.

Es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß diese „Affairen" selbst, so beschämend und erbitternd sie waren, an Widerlichkeit weit hinter ihren Begleitsymptomen zurückbleiben. Worunter nicht nur der Schlamm von Beschimpfungen, Verleumdungen, Niederträchtigkeiten gemeint ist, der sich, gedruckt und geschrieben, ins Haus des Dichters wälzte; sondern das Denunziantentum, das sich darin kundgab, die Servilität, die den Instinkten der Menge oder der Hochgeborenen schmeichelte, die hämische Schadenfreude gewisser Literaten, deren ohnmächtiger Neid wenigstens bei solchen Gelegenheiten eine jämmerliche Genugtuung fand, die ihnen angesichts des steigenden Weltruhms des in alle Sprachen (bis zum Japanischen und Chinesischen) übersetzten, überall

gelesenen, überall gespielten Dichters nicht zuteil werden konnte. Ein Charakter von schwächlicherer Konstitution hätte verzagt oder verbittert werden müssen; an Schnitzlers reiner Gesinnung und an seiner inneren Sicherheit glitt all das ab; er hat es niemals auch nur der Mühe für wert gehalten, öffentlich auf derlei zu erwidern und nur, wenn eine Lüge Tatsachen entstellte — und auch dann nur in Fällen der Notwendigkeit —, wehrte er durch eine knappe Berichtigung die Verleumdung ab. Es gibt wenige Künstler, deren menschliche Haltung so sehr das Recht gibt, auf ihn stolz zu sein und die derart als Beispiel gelten dürfen, wie Arthur Schnitzler.

Ich habe mich oft gefragt, woher denn der Haß und die Verfolgungssucht gegen einen Dichter kommt, der immer gelassen seinen Weg ging, den der Erfolg niemals überheblich gemacht, der immer nur in vornehmster Weise andere gefördert, niemals einen Kunstgenossen gehemmt, geschädigt oder auch nur durch abfällige Kritik diskreditiert hat, in dessen Werken (mögen sie gewertet werden, wie man mag) nichts Aggressives, nichts Laszives zu finden ist, von dessen Stücken (einschließlich des „Reigen“) keines auf einem Obszönarium aufgebaut ist, der, wenn er Gewagtes bringt, es in der geistreichsten Anmut, in der subtilsten Künstlerschaft gestaltet und den nur Schmutzfinken als „pornographisch“ verleumden können. Manche meinen: nur weil er Jude ist. Mag sein, daß hier der Hauptgrund zu suchen ist. Aber ich glaube nicht, daß es der einzige sein kann. Sondern gerade, weil er die heikelsten Probleme des modernen Erotikers, des heutigen Gesellschaftsmenschen, des absterbenden Österreich gestaltet hat. Es ist der Aufschrei der zu gut Getroffenen, deren Wut noch

dadurch erhöht wird, daß ihr Abbild mit solcher künstlerischen Grazie, mit solch schwebendem Witz, mit solch unwiderstehlichem Geist gemalt worden ist und bei alledem mit einem Ernst, dessen Pessimismus nur um so fühlbarer wird, je weniger gewichtig er ist, und weil er nicht dröhnt und lärmt und deklamiert, nicht einmal kommentiert, nur gestaltet. Die vornehme Anmut des Geradegewachsenen vertragen die pöbelhaften Schiefgewachsenen am wenigsten. Es ist die Rache der Mißgeborenen gegen den Wohlgeformten, der sie und ihre Minderwertigkeiten durchschaut. Und auch die Rache all derer, die des Künstlers Verachtung spüren, die es innerlich wissen, wie gering er sie schätzen würde, wenn sie persönlich vor ihm stünden. Das verzeiht keiner. Eine Rache, die noch unerbittlicher und lauter wäre, wenn es nicht manchmal den Anschein hätte, als ob der Dichter diese Menschen nicht immer mit Abneigung, sondern oft sogar mit einer gewissen neugierigen Sympathie abgebildet hätte. Weil er sie mit derselben Anmut und Liebenswürdigkeit schildert, wie jene, für die er wirklich Sympathie hat, und eine, die man oft mit ihm teilt. Vielleicht wären die anderen gerechter gegen ihn, wenn er selber weniger gerecht wäre ...

DIE BEDROHTEN HEILIGTÜMER: „LEUTNANT GUSTL“

Daß dem „Leutnant Gustl“ der Ämter Mißbrauch derart fühlbar geworden ist und daß sein Autor, dem nach seinem unfreiwilligen, nur mit Verachtung hingenommenen Chargenverlust prompt nachgesagt wurde,

er sei vom Militär „schimpflich chassiert“ worden (!), einige Jahre nachher noch die Folgen seines Freimuts und seiner beispiellos lebensechten Gestaltung in allerlei Ausschaltungen und Zurücksetzungen empfindlich zu spüren hatte, das ist ebensowenig verwunderlich wie berechtigt; um so weniger verwunderlich, als diese monologische Erzählung, die schon in der Art ihrer Darstellung als ein psychologisches und technisches Bravourstück einzig dasteht, geradezu stürmisch akklamiert worden ist — man riß sich die Exemplare aus den Händen. Was nicht dazu beitrug, die Mißstimmung der kriegerischen Behörden abzudämpfen, deren heiligste Güter in ihrer heiligen Verkörperung als junger, oberflächlicher, gedankenlos reglementmäßig funktionierender Offizier in dieser Novelle so frevlerisch respektlos und unfeierlich demaskiert wurden . . .

Dem Leutnant Gustl passiert die arge Unannehmlichkeit, daß er und ein ungemein kräftiger bürgerlicher Bäckermeister nach einem Konzert in der Garderobe des Musikvereins hart aneinandergeraten, weil der Offizier zuerst ein wenig ungestüm gedrängt hat und dann noch sehr impertinent geworden ist. Da packt der Bäcker, dem der militärische Ehrenkomment überaus gleichgültig zu sein scheint, kurzweg den Säbelgriff, nennt den Herrn Leutnant (ganz leise, damit 's niemand hört, um ihm nicht in der Karriere zu schaden) einen dummen Buben und droht, wenn er noch das geringste Aufsehen macht, den Säbel herauszuziehen, zu zerbrechen und die Stücke ans Regimentskommando zu schicken. Und dann, dem wehrlos Verdutzten mitleidig überlegen, verabschiedet er sich mit lauter Stimme sehr höflich von ihm, damit keiner merkt, daß hier ein sehr anderes als ein gesell-

schaftliches Gespräch geführt wurde, und geht, ehe der Fassungslose noch recht begriffen hat, was ihm eigentlich geschehen ist. Dann aber, da der Leutnant zum Bewußtsein des ungeheuerlichen Schimpfes gekommen ist, der ihm da angetan wurde und gegen den er im Augenblick vollkommen ohnmächtig war, ist es zu spät, dem Beleidiger nachzulaufen und ihn zusammenzuhauen, zu spät, irgend etwas zu unternehmen, was seine Ehre retten könnte: es bleibt ihm nichts andres übrig, als sich eine Kugel durch den Kopf zu schießen. Er ist ja verloren, ist satisfaktionsunfähig (und sollte sich ein paar Stunden später mit einem Arzt wegen einer aufgebauschten Lappalie schlagen) — und wenn es auch keiner weiß, daß ihm wer „dummer Bub“ gesagt hat und daß er's ruhig einstecken mußte, es wird ja doch nicht geheim bleiben; und selbst dann: „ich weiß es doch und das ist die Hauptsache! Ich spür', daß ich jetzt wer anders bin als vor einer Stunde — und darum muß ich mich totschießen. Keine ruhige Minute hätt' ich mehr im Leben ...” Und wenn den Bäckermeister „heut nacht der Schlag trifft, so weiß ich's — ich weiß es ... und ich bin nicht der Mensch, der weiter den Rock trägt und den Säbel, wenn ein solcher Schimpf auf ihm sitzt! ... So, ich muß es tun, und Schluß! — Was ist weiter dabei?“ So überlegt er hin und her, während er halb mechanisch nachts durch die Straßen bis in den Prater läuft; tausend Dinge jagen ihm durch den Kopf; sein ganzes Leben, dessen Sinnlosigkeit er jetzt erst zu spüren beginnt, Erinnerungen und Gedanken aller Art, die ihn oft bis zu völligem Vergessen der Situation wegführen; aber der Kehrreim ist immer wieder: morgen früh muß ein Ende gemacht werden. Nur daß dann geschieht, daß er nach

einem kurzen Aufenthalt in einer Kirche während einer Frühmesse, in die er eintritt, in dem Gefühl, „der Mama wär's ein Trost, wenn sie das wüßt'", aber aus der ihn Chorgesang, weil er ihn an das Konzert vom Vorabend und an die scheußliche Szene nachher erinnert, gleich wieder verjagt, Hunger fühlt und in sein Stammkaffeehaus geht, um zu frühstücken: „Aufgesperrt ist schon und von uns ist jetzt doch keiner dort — und wenn schon . . . ist höchstens ein Zeichen von Kaltblütigkeit." Und da hört er vom Kellner, daß derselbe Bäckermeister, der dort immer Karten spielte und der den Leutnant, dem er den Affront angetan hat, vom Sehen kennt, heute nacht vom Schlag gerührt worden sei — wirklich vom Schlag gerührt und tot, als hätten des jungen Offiziers Gedanken die Macht gehabt, es wahr zu machen — — vielleicht aber aus Wut, aus verhaltenem Zorn — gleichviel: „Warum, ist mir ganz egal! die Hauptsach' ist: er ist tot und ich darf leben und alles g'hört wieder mein!" Das Schamgefühl taucht unter; das Lebensgefühl ist stärker. Und in seiner unsinnigen Freude scheint alles vergessen zu sein, was ihm während der Nacht durch den Sinn ging. Jetzt läßt er sich kalt abreiben . . . „um halb acht sind die Gewehrgriff' und um halb zehn ist Exerzieren". Alles, wie's war; nichts hat sich verändert. Und die Steffi muß sich für den Abend frei machen, „und wenns Graz gilt". Und dann, richtig, das Duell am Nachmittag: „Na wart', mein Lieber, wart', mein Lieber! Ich bin grad gut aufgelegt . . . Dich hau' ich zu Krenfleisch!"

Das ist einfach fabelhaft, stupend, beinahe unheimlich, in seiner Wahrheit und Kraft ebenso wie in der Hellsichtigkeit eines Dichters, vor dem keine menschliche Seele ein Geheimnis zu haben scheint.

Und ist, von dem „Fall“ an sich abgesehen, die typenbildende Darstellung einer ganzen Lebenssphäre, weit über die Einzelexistenz dieses mit unerhörter Plastik leibhaftig gemachten kleinen Leutnants hinaus. Ist Wortfilm und Seelenphonograph zugleich. Das liegt schon an der einzigartigen Form des Ganzen, an die sich freilich nur ein Meister der Psychologie wagen konnte. Denn diese ganze Novelle ist nichts als ein langes (aber nicht „langes“, nur vierzig klassische Seiten umfassendes) Selbstgespräch: kein irgendwie stilisierter Monolog, — sondern als wäre hier einmal jeder Gedanke, jede Regung, mit allem, was sich zufällig einschieben, was überraschen oder ablenken mag, unmittelbar vom empfindlichsten Empfänger aufgenommen und auf die Platte gebracht worden, Zug um Zug; und doch anders, als der platte Naturalismus, wie er beispielsweise in der „Familie Selicke“ von Holz und Schlaf jeden gleichgültigen Gesprächstonfall notiert, es jemals vermöchte; nicht bloße Reportage des Psychischen, sondern doch jedes Wort durch das Wesentliche des Inhalts bedingt. Eine erstaunliche Transfiguration: der Dichter ist ganz und gar in diesen Leutnant Gustl verwandelt, spricht wie er, fühlt wie er — nichts von Arthur Schnitzler selbst redet drein. Aber Arthur Schnitzlers ganze große Kunst wird gerade in dieser Selbstausschaltung, Selbstumschaltung deutlich. Nicht nur in der Schärfe der Problemstellung, in der Auslese des besonderen Falles und der besonderen Gestalt, die ihn exemplifiziert. Sondern wiederum in der Lebensfülle, die rings um die speziellen Vorgänge offenbar wird. Wie einprägsam wird das ganze armselige Dasein dieses jungen Menschen, der immer auf einem anstrengenden qui vive ist, nur um Himmels willen

die Dehors zu wahren; der innerlich unsicher ist, als wüßte es jeder, daß er nur unter die Soldaten gesteckt wurde, weil er im Gymnasium standhaft durchgefallen ist, und dem es jetzt, in diesen vermeintlich letzten Stunden, aufdämmert, wie schal alles ist, was er getrieben hat: „Daß ich meinen Dienst mach', daß ich Karten spiel' und daß ich mit Menschern herumlauf' . . ." Und dann wieder: „Was hab' ich denn vom Leben gehabt? — Etwas hätt' ich gern noch mitgemacht: einen Krieg — aber da hätt' ich lang warten können . . . Und alles übrige kenn' ich . . . Ob so ein Mensch Steffi oder Kunigunde heißt, bleibt sich gleich. — Und die schönsten Operetten kenn' ich auch — und im Lohengrin bin ich zwölfmal drin gewesen — und heut abend war ich sogar bei einem Oratorium — und ein Bäckermeister hat mich einen dummen Buben geheißen — meiner Seel', es ist grad genug! Und ich bin gar nimmer neugierig . . ." Und wenn er dran denkt, wer zu seinem Leichenbegängnis kommen wird: „Wer ging denn überhaupt mit, wenn er nicht müßt'! Vielleicht der Kopetzky, und dann wär' Rest! — Ist doch traurig, so gar niemanden zu haben . . ." Wie greifbar lebensvoll stehen die Kameraden da, und gar Gustls Familie, die in offenbarer Beengtheit in Graz lebt, der pensionierte Vater, die stille, gekränkte Mutter, die Schwester, deren Verlobung zurückgegangen ist und die jetzt allmählich altert, vermutlich, weil ihre Mitgift für den Bruder verwendet werden mußte, der reiche Onkel, der sich so ungern zu kleinen Zuschüssen versteht und auf dessen Gut der Junge die Ferien verbringt: „Eigentlich langweilt man sich dort zum Sterben . . . Wenn ich die . . . wie hat sie nur geheißen? . . . Es ist merkwürdig, ich kann mir keinen Namen merken! — Ach

ja: Etelka! Kein Wort deutsch hat sie verstanden, aber das war auch nicht notwendig . . . hab' gar nichts zu reden brauchen!" (Die sprachliche Echtheit allein ist zum Schreien!) Wunderbar, wie in all der vermeintlichen Aufrichtigkeit gegen sich selbst doch immer das Gefühl da ist, noch nicht recht an die letzte Notwendigkeit glauben zu müssen und wie ein-, zweimal alle Pose des Heldenmutes („Im ganzen muß ich sagen: ich halt' mich brav") und der Soldatenehre von ihm abfällt und nur mehr der arme Mensch übrigbleibt, der sich einem Wahn zuliebe umbringen muß (es wäre kein Wahn, wenn ihm einmal die Ahnung käme, daß seine Ehre nicht geschädigt worden ist, weil ihn einer einen dummen Buben geheißen, sondern weil er selber sich wie ein dummer Bub benommen hat): „Wie? Zähneklappern? Oho! — Na, lassen wir's ein bissel klappern . . . Herr Leutnant, Sie sind jetzt allein, brauchen niemandem einen Pflanz vormachen . . . es ist bitter, es ist bitter . . ." Wie kostbar sind die Empfindungen des ganz und gar Musikfernen während des Konzerts; oder gar Gustls Betrachtungen über die Unmöglichkeit, zu quittieren, über die Dummheit, die einen so jungen, feschen Menschen zwingt, sich umzubringen, weil so ein elender Bäckermeister zufälligerweise die stärkeren Fäuste hat: „ganz wehrlos sind wir gegen die Zivilisten . . ." Jeder Satz unvergleichlich, in der Naturwahrheit des Tons ebenso wie als psychologischer Zug. (Wobei die Zusammenhänge mit anderen Dichtungen Schnitzlers, mit der „Beatrice", dem „Ruf des Lebens" vor allem, nur nebenbei gestreift seien: die Stunden vor dem sicheren Tode, das Aufleuchten sinnlicher Sehnsucht, die auch hier immer wieder zum Ausdruck kommt . . .) Wie hier ein Typus vollendet geformt und doch dabei ein

besonderer Mensch in seiner unverwechselbaren „ehrotischen" Wesenheit bleibt — das ist ebenso bewundernswert wie die unaufdringliche satirische Kraft, mit der sich ein falscher Ehrbegriff und gleich dazu das leerlaufende, automatische und im tiefsten sinnlose Dasein einer ganzen Kaste verräterisch in einer Seele spiegelt, der all dies unbewußt bleibt.

Nur ein einziger Moment scheint mir allzu deutlich und gleichsam überinstrumentiert; der vorhin zitierte: selbst wenn den Bäcker heut nacht der Schlag trifft — ich weiß es und das genügt. Und dann trifft ihn wirklich der Schlag, und plötzlich genügt es nicht, daß nur mehr Gustl um seinen Schimpf weiß: das empfinde ich als allzu absichtlich für den bornierten Leser arrangiert. Natürlich ist es kein Versehen des Dichters und ist durchaus willentlich hingesetzt; aber es wäre subtiler, wenn die Psychoanalytiker, die ohnehin hier Futter genug finden (und gefunden haben), um diesen Beleg für die „Allmacht der Gedanken" gebracht worden wären — und es wäre vielleicht auch technisch richtiger: der Tod des Bäckers, der doch ganz unverhofft wirken soll, wird jetzt schon insgeheim erwartet. Das „ich weiß es" würde genügen; der Gedanke an den dann tatsächlich eintreffenden Schlaganfall wirkt hinterher irgendwie unangenehm (schon deshalb, weil Gustl in diesem Moment schäbig wird — und er soll doch nur — ein Leutnant sein). Der einzige Moment, der nicht das ungemeine diskrete Niveau dieser unwiderstehlichen Erzählung hat, die nicht alt wird, bei jedem neuen Lesen wieder feine und bisher unentdeckte Wendungen enthüllt und die den Typus, den sie hinstellt, selbst dann noch lange überleben wird, falls er gegen alle Voraussicht für eine Zeitlang wiederkehren sollte.

Auch wenn der Oberarzt Arthur Schnitzler um ihretwillen seine Militärcharge verlieren mußte — es hat nichts verschlagen. Denn der Dichter Arthur Schnitzler ist hier gleich um einige Grade avanciert.

„DER BLINDE GERONIMO“

Weitaus ergreifender aber, menschlich noch näher und vollkommen eigentümlich in ihrer fesselnden Erfindung ist die Novelle, die das gleiche Jahr (1900) brachte und die ohne Besinnen dem schönsten Gottfried Keller zur Seite zu stellen ist. Fragte mich wer um die beste neue deutsche Novelle, ich würde diese nennen: „Der blinde Geronimo und sein Bruder“.

Sie hat die Einfachheit der großen Erzähler, hat dieses scheinbare Unbeteiligtsein, das durch das Mittel des ruhigen Berichtens alle Anteilnahme, alle Unruhe des Herzens aufruft und hat die unendlich zarte Abstufung der seelischen Vorgänge, in deren Vollendung Schnitzler den Russen nahekommt und den meisten Deutschen überlegen ist. Und hat dabei einen Zauber der Landschaft und (wiederum!) eine Gegenwartskraft der Gestalten, die das bloß Erzählte zu unmittelbarem Miterleben wandelt.

Es ist die Geschichte von zwei Brüdern, von denen der eine durch den unvorsichtigen Bolzenschuß des andern um sein Augenlicht gekommen ist. Die Eltern sind in Armut gestorben; jetzt fristen die beiden kümmerlich ihr Leben durch die Gaben, die der blinde Geronimo für seinen Gesang zur Gitarre von den Reisenden erhält, die über das Stilfser Joch ihren

Weg nehmen. (Das Leben in dem kleinen Wirtshaus, die Mägde, die Fuhrleute, die oft recht sonderbaren Figuren der Reisenden — all das steht in ganz knappen Meisterstrichen unwiderruflich und untilgbar da.) Nun aber begibt es sich, daß ein boshafter oder vielleicht nur dumm übermütiger junger Mann, der Geronimos Liedern zugehört und dem Bruder Carlo seine zwanzig Centesimi gleich den meisten andern in den Hut geworfen hatte, in irgendeiner gedankenlos schadenfrohen Anwandlung den Blinden beiseite nimmt und ihm sagt, er habe dem Bruder ein Zwanzigfrankstück geschenkt und er solle achthaben, nicht betrogen zu werden. Und ist schon wieder im Wagen davon. Der Blinde will die seltene Gabe wenigstens befühlen; er ruft den ahnungslosen Carlo und gerät in immer größere Wut, da der andere begreiflicherweise den Besitz des Goldstückes leugnet — und es zeigt sich, daß dies nur der Anlaß ist, um alles Mißtrauen, das der Blinde längst gegen seinen treuen, hündisch opferwilligen Begleiter hegte, in argen, kränkenden Worten ans Licht zu bringen; er ist überzeugt, daß Carlo ihn schon immer bestohlen hat, überhaupt, daß ein Teil des schwer erworbenen Geldes in Liebeleien und Trinkereien vergeudet worden ist — ahnt in seiner dumpfen Erbitterung nichts von der Liebe und der reuevollen Sehnsucht des Bruders, der seine ungewollte Tat durch selbstloseste Hilfeleistung gutmachen wollte. (Seine ungewollte — obwohl die Psychoanalytiker behaupten, daß sie durch Eifersucht auf die Mutter und durch Inzestwünsche bewirkt worden sei . . . Kommentar überflüssig. Nachbarin, euer Fläschchen . . . !) Jetzt erst sieht Carlo, daß all seine Hingabe umsonst war, und das kann er nicht ertragen. Er muß Geronimos Vertrauen wiederhaben, und da der ihm nicht mehr glaubt und

er die Wahrheit doch nicht beweisen kann, stiehlt er wirklich und entnimmt zur Nachtzeit der Börse eines Gastes ein Zwanzigfrankstück. Das will er dem Bruder geben und ihm sagen: „Siehst du nun, daß ich kein Dieb bin?“ — und ihm erklären, daß er das Geld nur zurückbehalten habe, um dem Blinden einen neuen Rock zu kaufen. Aber auch das hilft nichts. Geronimo glaubt dem Bruder nicht mehr, er hält jedes Wort für Lüge — er hatte ja gewußt, daß das Goldstück da sei, auch wenn der Fremde ihm nichts gesagt hätte. So gehen die beiden talabwärts; Geronimo in dumpfer Verbissenheit, Carlo so tief entmutigt, daß er kaum mehr die Kraft hat, traurig zu sein. Da aber kommt ihnen der Gendarm aus Bormio entgegen; der Diebstahl ist entdeckt und telegraphisch angezeigt worden, und die Brüder werden verhaftet. Und in diesem Augenblick erkennt Geronimo, daß Carlo nicht gelogen hatte, daß er für ihn zum Dieb geworden sei, nur um sein Mißtrauen zu besiegen — und während Carlo noch denkt: jetzt wird der Bruder meinen, ich bestehle nicht nur ihn, sondern auch die andern Leute, und nichts anderes mehr weiß, als daß er sich gerne einsperren ließe, wenn nur Geronimo die Wahrheit wüßte, läßt der Blinde plötzlich die Gitarre fallen, tastet mit beiden Händen nach den Wangen des Bruders und küßt ihn. Der Gendarm befördert sie mit Rippenstößen weiter. Aber Carlo fühlt es gar nicht. Er geht wieder vorwärts, mit festem Druck den Arm des Blinden leitend. „Er schlug einen viel rascheren Schritt ein als früher. Denn er sah Geronimo lächeln in einer milden, glückseligen Art, wie er es seit den Kinderjahren nicht mehr an ihm gesehen hatte. Und Carlo lächelte auch. Ihm war, als könnte ihm jetzt nichts Schlimmes mehr geschehen — weder vor Gericht,

noch sonst irgendwo in der Welt. — Er hatte seinen Bruder wieder... Nein, er hatte ihn zum erstenmal..."

Es gibt Werke, die so vollkommen sind, daß man nichts über sie „sagen" kann. Der „blinde Geronimo" gehört zu ihnen. Der ganze Ton der Erzählung, die frappierende Durchleuchtung des Seelenlebens dieser primitiven Menschen, der Ambivalenz der Bruder-gefühle, die geheimnisvoll zwischen Liebe und Abneigung, Eifersucht, Zärtlichkeit und Mißtrauen schwanken (und nicht nur gerade bei diesen beiden), die unsentimentale Innigkeit dieses kleinen Meisterwerkes und seine ganze Atmosphäre sind derart, daß man sie vielleicht „analysieren" kann (wozu mir jeder Drang fehlt), aber, daß das Ganze jenseits der Kritik steht. Wieder ist das Aufdecken der innerlichen Vorgänge so unmerklich mit der ganz gelassenen, geflissentlich schlichten und zartfarbigen Wiedergabe der äußeren Dinge verknüpft, daß man erst hinterher des Reichtums an Sonderzügen, an kleinen Überleitungsmotiven, an feinen seelischen „Momentaufnahmen" gewahr wird. Kein Wort ist zuviel und jedes hat die Magie des Lebens. Keine falsche Bedeutsamkeit ist da und doch hat diese ganz einfache Erzählung die echte Bedeutsamkeit, die in allem wahrhaft Menschlichen und menschlich Wahrhaften liegt.

Man muß sie selber lesen.

*

Demselben reichen Jahr haben wir noch eine kleine Novelle zu danken, die „Andreas Thameyers letzter Brief" heißt und das Abschiedsschreiben eines kuriosen Selbstmörders ist, der aus der Welt scheidet, um den ungläubigen und höhnischen Menschen dadurch den Beweis zu geben, daß er von der Treue seiner Frau,

die ihm ein dunkelfarbiges Kind geboren hat, trotzalledem überzeugt ist. Er erklärt die sonderbare Hautfarbe des Kindes damit, daß seine Gattin sich im Prater, obendrein durch das plötzliche Verschwinden ihrer Schwester mit einem fremden Herren geängstigt, bei den Singalesen, die dort zur Schau gestellt waren, „versehen" habe, führt Beispiele für solches Versehen aus allerlei gelehrten Büchern an (auch der ‚tapfere Cassian' aus Schnitzlers Marionettenspiel hätte ihm eines geben können), widerlegt alle Argumente der Zweifelnden oder Mitleidigen und fügt, seiner Meinung nach, das Kräftigste hinzu, indem er als Blutzeuge für seinen Glauben an die Treue der Gemahlin freiwillig in den Tod geht. In dieser kleinen Seltsamkeit ist vor allem der Ton des Subalternen und der seiner eigenen inneren Ungewißheit, die sich selbst überreden, belehren, übertäuben möchte, ganz wunderbar getroffen; ebenso der einer Weltfremdheit, die es für möglich hält, daß dieser Selbstmord nicht ausschließlich als eine Flucht vor der Gattenbeschämung und vor der grausamen Schadenfreude der anderen verstanden werden könnte. Es sind ganz sublime Züge in dieser Miniatur: es sei nur der eine der „transponierten" Eifersucht genannt, wenn er, scheinbar, der flatterhaften Schwägerin die Mahnung hinterläßt, ihren wackeren Verlobten nicht durch Leichtfertigkeit zu betrüben; in Wahrheit aber, wenn auch halb oder ganz unbewußt, ist es die eigene Frau, der diese Vorwürfe gelten. Und in Wahrheit stirbt er nicht für die Ehre seiner Gattin, sondern wird durch das Gelächter seiner Umgebung in den Tod getrieben, das er auf solche Weise zu ersticken glaubt.

Auch hier ist die Kunst erstaunlich, mit der Schnitzler wirkliche Menschen hinstellt; wenn auch nur in

ganz wenigen Worten — sie sind einfach da und sind es mit solcher Bestimmtheit, daß man z. B. geneigt ist, den nur nebenbei erwähnten Arzt Dr. Brauner für identisch mit dem alten Dr. Stauber im „Weg ins Freie" zu halten — so durchaus gleich ist der Eindruck beider Figuren, wenn auch die des ersteren weder direkt noch indirekt „charakterisiert" wird. Das hat Schnitzler nicht nötig. Ein Satz wird über einen Menschen gesprochen — und er lebt und wandelt. Wie der Dichter das zuwege bringt, ist sein Geheimnis — „technisch" läßt es sich gar nicht erklären, es muß eine Wortsuggestion sein, die der erfahrene Hypnotiseur in diesen Fällen anwendet.

ENTRE ACTE: VOM STOFFLICHEN VERFAHREN

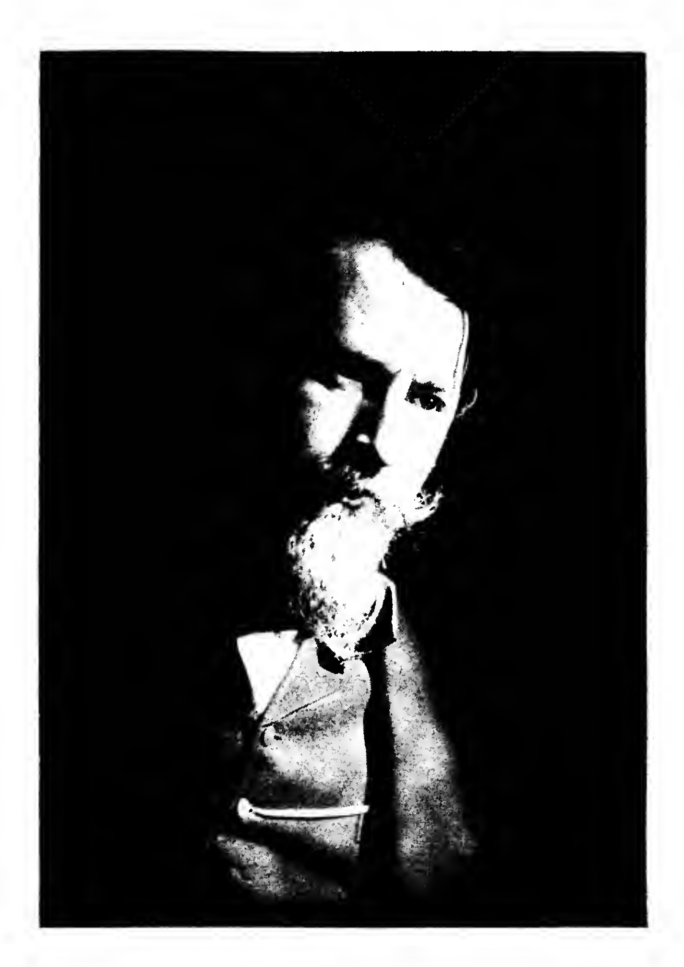
Es gibt noch immer (und schon wieder) Leute, die Dichtungen, wie sie diese drei ungewöhnlichen Novellen sind, als nicht „bedeutend" genug ablehnen. Man kann ihnen getrost rechtgeben; um so mehr, als zahllose Gedanken, die Arthur Schnitzler in seine Werke verstreut hat, selbst dann genügende Zeugnisse seines erkennenden und ahnungsreichen Geistes wären, wenn ihm nicht so tiefsinnige Schöpfungen wie die „Hirtenflöte", die „Dreifache Warnung" und geistig so hochgreifende wie der „Einsame Weg" und der „Ruf des Lebens" zu danken wären (von anderen zu schweigen). Aber manche seiner Werke, und jene Erzählungen gehören zu ihnen, sind wirklich nicht „bedeutend"; wenigstens nicht im hergebrachten

Sinn, der ja die Vitalität und die Evidenz der Gestalten nicht mit diesem Begriff verbindet. Aber sie sind (von ihrer künstlerischen Schönheit ganz abgesehen) etwas anderes: sie sind wichtig. Weil sie unser Wissen um die menschliche Seele bereichern. Weil sie Menschen von heute transparent machen und das Terrain des Geistes von heute, des Geistes einer Zeit erweitern, die von den einen kultiviertes Chaos, den anderen chaotische Kultur genannt wird, und die vielleicht in Wahrheit keines von beidem ist ... Seit Arthur Schnitzlers Dichtungen da sind, gibt es viel weniger weiße, unerforschte Strecken auf der Landkarte der modernen Psyche.

Und noch eins mag hier einmal gesagt werden, da nun schon eine so große Reihe dieser Werke zu betrachten versucht worden ist: wie sonderbar es doch ist, immer wieder von dem „beschränkten Gebiet" dieses Dichters schwätzen zu hören. Wie albern es war, ihn auf Etiketten festzulegen und die Grenzen zu bestimmen, innerhalb derer es ihm allenfalls erlaubt wurde, Talent zu haben, hoffe ich ebenso bewiesen zu haben, als: wie wenig diese Etiketten stimmen. Aber wie reich und vielfältig Schnitzlers stoffliche Phantasie ist, wie eigentümlich, überraschend und frappierend neu seine Gabe des Fabulierens ist — dessen wird man erst ganz gewahr, wenn man all seine Dramen und Erzählungen einmal nicht nach ihrem Milieu und ihrem Problem, sondern nach ihren Situationen überblickt, nach der Besonderheit ihrer Konflikte und Vorgänge. Gerade darin ist er ein „Erfinder" ersten Ranges, ist überaus stark im Auffinden des Ungewöhnlichen innerhalb alles Gewöhnlichen unserer Welt, das erst durch diese kühne und sonderbare Art der stofflichen Prämissen zu seiner rechten

Erscheinung und zu seiner rechten Wertung gelangt. Ich behaupte nicht, daß es Schnitzlers höchste Werke sind, in denen die packende Besonderheit der „Schicksalsgruppierung" das Auffallendste ist (obwohl Dichtungen wie die ebengenannten, wie der „Ruf des Lebens", der „Medardus", der „Professor Bernhardi", die Casanovadichtungen unter ihnen zu finden sind); die menschlich „allgemeinsten" werden immer die gültigsten bleiben. Jedenfalls aber spricht schon diese äußere Fülle, die Buntheit, das augenblicklich Interessierende der stofflichen Invention gegen die Oberflächlichkeit jener einwandvollen Tadler, die in all dieser Abwechslung immer nur wieder dieselben Motive aufspüren (die kaum jemals gleichartig erklingen und wenn, dann nicht als Hauptthemen). Es ist ungefähr wie in der Reminiszenzenjägerei der Halbmusikalischen, die innerhalb durchaus verschiedenartiger Komplexe zuerst nur die scheinbar ähnlichen Tonfolgen erfassen und erst später oder gar nicht der Unterschiede gewahr werden, die nicht nur im Persönlichen des Komponisten liegen, sondern oft auch trotz gleichlautender Einzeltakte in ihrem Vorher und Nachher, in ihrer Einordnung, ihrem Wesen und Werden zu sehen sind. Wer hier nicht fühlen will, mag auch nicht hören.

Je älter und reifer Schnitzler wird, desto unwichtiger wird ihm das äußerliche Geschehen; nur das Leben seiner Gestalten, ihr Seelisches und ihre Innerlichkeiten sind ihm der Schilderung wert. (Was die vorhin erwähnte Schachspieltechnik der realen Handlung, die ihm offenbar Vergnügen bereitet und die ihn oft zu beinahe abgefeimten Beziehungskomplikationen reizt, durchaus nicht ausschließt...) Immer mehr scheint ihm alles Grobe, Direkte Pein zu bereiten; „la ficelle", die



1903



von den neuen Franzosen an Stelle der Scribeschen „corde“ verlangt wurde, wäre ihm, der alles mit den zartesten Seidenfäden verknüpft, schon unerträglich. Immer mehr liebt er in die Zwischenakte zu verlegen, was die robusten Theatraliker auf die Szene brachten und das, was sie der Phantasie während der Zwischenakte überließen, mit behutsamster Liebe darzustellen. Nicht mehr die „großen“, sondern die wahren Konflikte; nicht die geräuschvollen Vorgänge, sondern die lautlosen: die Stillstände auf der Drehbühne des Lebens. Das wird immer mehr der „Inhalt“ seiner Stücke. Nicht die „scène à faire“; sondern die „scène à se taire“, — des beredten Schweigens, des vielsagenden Verstummens in Worten, aus denen das Unaussprechliche ruft, das doch nicht in ihnen, nur zwischen ihnen gesagt wird.

Man kann diese zugrundegehende, des Zugrundegehens werte Welt nicht bezaubernder und verführerischer und dabei nicht wahrer und abstoßender gestalten als Schnitzler es getan hat. Aber nun sollte er sein Werk krönen, indem er aus dieser Welt hinausschreitet in die neue, werdende, an ihrem Werden teil hat und es mitbestimmt. Sonst bleibt dieses oeuvre mehr als zur Hälfte nur das Dokument einer absterbenden, vielleicht sogar schon abgestorbenen Zeit (wir selber können's kaum wissen!) und das Zeichen eines ihrer wertvollsten Menschen. Aber gerade von diesem, diesem Menschen möchte man auf der Höhe seines Lebens und seiner Kunst ein Mehr: möchte von ihm auf einem gemeinsamen Weg ins Freie den Ruf zum neuen Leben hören, die Botschaft einer kommenden Menschheit, nicht nur das Grablied einer versinkenden.

Das lebensdurstigste, nach Liebe sehnsüchtigste, lockendste Grablied, das man sich denken kann; es ist

wahr. Aber das neue Lebenslied könnte ebenso zu allem Schönen der Erde rufen. Weibes Wonne und Wert soll niemals verkannt werden. Aber Mannes Würde und Wert ebensowenig; und davon hat man zuletzt allzu wenig gespürt. Das ist es. Und das gilt auch für Schnitzler: so hinreißend liebenswürdig seine Männergestalten auch oft sind . . .

ELEGIE DES ALTERNS: „DER EINSAME WEG“

Die menschlich „allgemeinste“ und gültigste Dichtung Arthur Schnitzlers — das ist wohl für alle Empfänglichen das Schauspiel „Der einsame Weg“. Und ist mehr: das Drama einer Generation. Einer (hier schon öfters charakterisierten) Generation von sehr geistigen, sehr kühlen, selbstsüchtigen, hochmütig distanzierenden Menschen, die gleichsam einen luftleeren und wärmeleeren Kreis um sich ziehen, die sich in keinem Moment ganz dem Erlebnis hingeben; denen es wichtiger als alles, als jede Leidenschaft, jede Seligkeit des Selbstverbrennens und Selbstvergessens ist, sich zu bewahren, unfähig, sich jemals über sich selbst zu täuschen, von höchstem Mißtrauen gegen jedes pathetische Wort und gar gegen jede pathetische Empfindung erfüllt; Freundschaft heißt ihnen, einander die Stichworte gut bringen und sich gegenseitig nicht nervös machen, Liebe heißt ihnen nur geliebtwerden; sie sind für keinen, keiner ist für sie da. Allzubewußtlebende, Ästheten des Daseins, die auch das eigene

Glück und Leid genießen, als säßen sie im Schauspiel, Eitle, die auch ihre Schwächen irgendwie dekorativ umstilisieren, in jedem Erlebnis nur zu Gast, nirgends verwurzelt — — bis (für die meisten) der Augenblick kommt, wo sie als Ausgeplünderte dastehen, selbst im eigenen Inneren heimatlos, verurteilt, in Einsamkeit den letzten Weg zu gehen.

So ist der Maler Julian Fichtner in diesem wunderschönen Drama. So der Dichter Heinrich Bermann in dem großen und gedankenreichen Roman „Der Weg ins Freie". Nicht ganz so der Herr Stephan von Sala, der zu alledem die Kraft hat, in aller kalten Klarheit über sich selbst, aufrecht zu bleiben, seinen Narzißmus, das halb bewundernde, halb grausam aufrichtige Vergnügen am eigenen Ich bis zum selbstgewählten, ja noch im letzten Moment gleichsam artistisch zusehend erlebten Ende nicht zu verlieren, den Stolz seines künstlerhaften (und vielleicht oft künstlichen) Egoismus nicht zu verleugnen.

Und Arthur Schnitzler selbst? Ist er auch so? Die Frage drängt sich gerade angesichts dieser Gestalten, in denen viele (und nicht ganz mit Unrecht) Abspiegelungen seines eigenen Wesens sehen, so ungestüm auf, daß ihre Beantwortung für einen, der sein Bild in Wahrhaftigkeit zeichnen möchte, zur Unabweislichkeit wird. Aber sie bereitet keine Verlegenheit. Es ist zu sagen: er ist „auch" so und ist doch anders und ist mehr. Irgendwie „enthält" ja der Dichter alle seine Gestalten und irgendwie ist er für seine Generation repräsentativ. Gewiß, auch er gehört zu jenen, die auf gemessene Entfernungen halten, für die auch die freundschaftliche Vertraulichkeit streng zu respektierende Grenzen haben muß; zu jenen, die sich nicht in Sentimentalitäten verlieren wollen — vielleicht übrigens

nur, weil sie sich nicht frei von Sentimentalität wissen, sich von ihr bedroht fühlen und sie deshalb um jeden Preis unterdrücken oder pervertieren; die sich lieber die Maske geistreicher Affektation des Verstandes vornehmen, als den Affekt eines Gefühls verraten und denen kein Glück das Opfer der völligen Selbstvergessenheit wert ist. (Es ist bezeichnend für dieses sehr willensvolle Distanzhalten, in dem auch eine gewisse Angst davor liegen mag, sich zu verschwenden, daß Arthur Schnitzler selbst mit seinen nächsten Freunden und den Genossen seiner Kunst und seiner Jugend niemals das brüderliche „Du“ getauscht hat, weil offenbar schon darin zuviel Versuchung zu übermäßigem Nahekommen gelegen wäre.) Aber es ist ein Unterschied, ob Menschen von dieser Haltung innerlich gütig oder ungütig angelegt sind, ob sie Abwehr bedeutet oder Schutz vor der eigenen Gefühlsintensität. Mit seinem Herrn von Sala teilt Schnitzler so ziemlich alles bis auf die fast „lateinische“ Härte, Kälte und Klarheit einer egoistischen Mentalität. Er hat dieser Gestalt von eigenen Gnaden allen Zauber seines Wesens mitgegeben, aber ohne sein bestes Teil: das vornehme Wohlwollen, die schamhafte Weichheit des Gemüts, die er gerne unter lächelnder Ironie verbirgt, die aber in seinem Leben und seiner Dichtung immer wieder in verführerischer Wärme hervorströmt. Der Herr von Sala ist in die Seltenheitswerte der irdischen Existenz, in die erlesenen Metaphern des Erlebens verliebt; er hätte vielleicht die „Beatrice“, vielleicht den „tapferen Cassian“, vielleicht auch die „Schwestern“, niemals aber die Christine der „Liebelei“, den „Medardus“ oder das „Vermächtnis“ schaffen können. Darin liegt das Entscheidende.

Ein wundervolles Herbstlied ist dieser „Einsame Weg". Auf dieser Dichtung liegt ein schmerzlicher Glanz, ein Duft der letzten Reife, des schweren Korns und der Obstlese, wie auf jenen allerschönsten Tagen, „wenn die Wälder rot und gelb schimmern, der goldene Dunst über den Hügeln liegt und der Himmel so fern und blaß ist, als schauerte ihn vor seiner eigenen Unendlichkeit". Eine sondersame Musik, lockend und trauervoll, sehnsüchtig und resigniert, schwebt über diesen Szenen; die Musik des vorgerückten reichen Lebens, des rauschenden Sensenklanges, des flammenden, scheidenden Abendlichts. Aber von einem Spielmann, der selber in voller Tagessonne steht und sich in all die seltsam süße Melancholie hineinträumt . . .

An diesem Schauspiel ist viel Merkwürdiges. Schon seine Entstehung (1903). Denn der Dichter hat dieses Werk, das so viel von ihm enthält, erst auf Umwegen gefunden; hat vieles von sich abtun müssen, was sich in Überfülle in ihm drängte und ans Licht wollte und dessen rufende Stimmen er zuerst mißverstand, weil er glaubte, daß sie alle aus dem Mittelpunkt der Welt dieser Dichtung zu ihm heraufTönten. Das Motiv des selbstsüchtig Alternden (das dann im „Weiten Land", in „Casanovas Heimfahrt", im „Doktor Gräsler, Badearzt" in hellldunklen Variationen erklingt), das der Angst vor versäumtem Leben (wie es bald nachher, breiter, sinfonischer gleichsam, in der „Frau Berta Garlan" und dem „Weg ins Freie" geformt ist und in der „Frau Beate und ihr Sohn" zu wunderlicher Verschiebung gelangt), war zuerst mit einem dritten verwachsen: die ersten Entwürfe zum „Einsamen Weg" zeigen die Themen des Schauspiels mit dem des „Professor Bernhardi" vereinigt — dort freilich in etwas anderer Problemstellung als späterhin: es war damals

an den Konflikt des jungen Arztes gedacht, der es mit reinem Gewissen vollbringt, einem unheilbaren Kranken (der in diesem gesteigerten Falle sogar die Mutter des Arztes war) durch eine rechtzeitige starke Morphiumeinspritzung ein schmerzloses Sterben zu schaffen und die letzten furchtbaren Qualen zu ersparen; und die Folgen entwickeln sich dann, nach ernsten Auseinandersetzungen mit konservativer Empfindenden und nach einem denkwürdigen Disziplinarverfahren, ungefähr ebenso kläglich, verlogen und opportunistisch wie in der späteren Ärztekomödie. Kein Wunder, daß dieser Doppelstoff keine rechte Einheit, keinen reinen Klang geben wollte; erst, bis beide sich ohne Verwachsungen voneinander lösten, stand jedes dieser Stücke rein da und doch irgendwie durch die Säfte des andern bereichert. Aber selbst dann ist der „Einsame Weg" zunächst in einer dreiaktigen Fassung entstanden, die von der endgültigen sehr verschieden ist (im ersten Akt erlebt man noch Julian Fichtners letzte Liebe; und wie er diese Geliebte verabschiedet . . .). Nichts seltsamer als dies eigenlebendige Werden einer Dichtung, das ja nicht immer so sichtbar in seinen Phasen, Verstrickungen und Wandlungen ist; als dieses Durchlaufen unfruchtbarer Strecken, das Aufnehmen und Wiederabstoßen ungemäßer Glieder — all diese Metamorphosen, die sich außerhalb des künstlerischen Willens und der künstlerischen Verantwortung vollziehen und deren rechtzeitiger Stillstand zu endgültiger Reife von Blüt' und Frucht schließlich doch durch Willen und Verantwortung mitentschieden werden muß; derlei vollzieht sich niemals nur im Unbewußten, niemals nur im Bewußten. All das ist immer noch sehr geheim und hat seine sondersame Magie. Einmal sollte ein Dichter, der sich nicht selber belügt und

nicht vor sich posiert, auch wenn er sich bis in seine Fragwürdigkeiten hinein beobachtet, die innere und äußere Geschichte eines seiner Werke schreiben, von der ersten Konzeption bis zum Widerhall der Öffentlichkeit, in allen Stadien seines Wachsens. Es wäre jedenfalls aufschlußgebend; vielleicht aber nicht ungefährlich, weil es manche Illusionen zunichte machen würde. Besonders die der genialen Mühelosigkeit des inspirierten Schaffens, die es ja bei Götterlieblingen wie Mozart oder Schubert gibt; aber selbst bei den Größten, bei Rembrandt, bei Beethoven, bei Goethe heißt Kunst: sich seine Inspiration erst verdienen, des Einfalls erst durch Arbeit und wieder Arbeit würdig werden. Und vielleicht wär' es ganz gut, wenn man das gerade heute besser wüßte: daß sie selbst für die Genialen nicht bloß Himmelsgeschenk ist, sondern ebenso eines des unablassenden Fleißes . . .

Noch andres ist merkwürdig: daß von hier an der Begriff des dramatischen „Helden" bei Schnitzler immer mehr abhanden kommt. Nicht nur in dem Sinn, daß es fast nur mehr um unheroische Menschen geht und daß wir an heroische, trotz des Krieges und alles in ihm bewährten Heldentums, nicht mehr recht glauben wollen. Sondern weil in diesen (und vielen anderen) Werken der Zeit keine einzelne Gestalt mehr im Zentrum steht; weil in jedem dieser Stücke ebenso viele Dramen sind, als Menschen in ihm vorkommen — und je nachdem, von welcher Gestalt aus das Ganze betrachtet wird. Deshalb wird es auch immer unmöglicher, den „Inhalt" einer dieser Dichtungen wiederzugeben, ohne ihrer Fülle unrecht zu tun; das gleiche Geschehen bedeutet für jeden ein anderes Schicksal und erst die Summe dieser Schicksale macht das Werk aus. Hebbel und Kleist waren die Vorläufer dieser Art komplexerer

Dramatik, Ibsen hat sie zu vereinfachter Gruppierung gebracht, (starres System, schwerer als Luft), Schnitzler führt sie zu voller Lebenswahrheit, gerade weil nicht mehr die „Mittelpunktsfigur“ da ist, auf die sich alle Vorgänge beziehen und um die alle anderen sich hauptsächlich als Stichwortbringer (oder „Stichhandlung“-bringer) bewegen; und weil dies planmäßig Angeordnete des Dramas durch die Aufhebung des Karussellmäßigen nicht mehr fühlbar wird.

Sehen wir uns die einzelnen Gestalten im „Einsamen Weg“ an und wir haben das Drama (oder: diese Dramenvielfalt in fünf Akten); das Drama, das sich — wie die „Beatrice“, in ungeheurem Geschehen, damit des Herzogs Wunsch, Filippo Loschi zu sehen, zur Tatsache werden kann — erfüllen muß, damit dem selbstlosen, von allen andern mißbrauchten Wegrat das Wort „Vater“ erklingt, als hörte er es zum erstenmal. Deshalb muß die Gattin sterben, die in der Ehe mit dem Ahnungslosen den Sohn eines anderen geboren hat, muß seine Tochter sich den Tod geben, weil ihr Geliebter verloren ist, ein Freund ans Leben, der andere an den Tod verloren werden und der Jüngling, den er für seinen Sohn hält, in die gefährlichen Fernen einer baktrischen Ausgrabungsexpedition ziehen, vielleicht auf Nimmerwiederkehr . . .

Da ist der Maler Julian Fichtner, einer von jenen egozentrischen Menschen, die für junge Leute immer wie vom Duft rätselhafter Abenteuer umwoben, immer wie aus der Weite zu kommen scheinen (auch wenn sie von ganz nahe kommen), einer ohne inneren Frieden, ungleichmäßig in seiner Kunst, dem Leben immer nur fordernd, einheimsend gegenüber, in dem Größenwahn des vermeintlich zu Hohem Bestimmten, der alles Glück der Welt als den ihm gebührenden Tribut

heischt, unbekümmert um fremdes Leid, ja von der Einbildung getragen, selbst des durch ihn verhängten Wehs wert zu sein und etwas wie schmerzliche Bewunderung derer zu verdienen, denen er es zugefügt hat: der Schauspielerin Irene Herms zum Beispiel, die ein gutes und kluges Geschöpf war und zur Mutterschaft bestimmt wie wenig andere und die — wie klingt mir der Else Lehmann warme, tränennasse Stimme noch in Ohr und Seele nach: „die einmal ein Kind hätte haben können — haben müssen, und die... nicht Mutter geworden ist.“ Und die er einer „dummen Geschichte“ wegen gerade zu jener Zeit davongejagt hat, in der er die junge Gabriele verführte, des Freundes Wegrat Verlobte, die Julians Zauber so unrettbar verfallen schien, daß sie alles im Stich lassen und mit ihm ins Ungewisse hinaus fliehen wollte — und die er einfach verläßt in plötzlicher Angst, das Reichste und Beste seiner in Glanz und Rausch schimmernden Zukunft zu versäumen, an ein allzu kleines Glück angekettet zu bleiben, dessen Ende sich schon durch solche Gedanken anzukündigen schien — verläßt, weil er dieses Ende nicht in Wehrlosigkeit und Überdruß und Zorn erwarten will und weil das Bewußtsein, feig und verräterisch gegen ein vertrauensvoll hingegebenes Geschöpf zu handeln, in der ungeheuren Sehnsucht untergeht, sein Leben pflichtenlos, ungebunden weiterzuführen. (Es ist, wiederum, das Motiv der Verantwortung — oder der Verantwortungslosigkeit der im Tiefsten liebesunfähigen Menschen.) Und hätte sich Gabriele getötet, — er hätte sich damals dessen wert gehalten. Dann freilich, nach Jahren zurückgekehrt, als innerlich Gescheiterter, ohne wirklichen Glauben an sich selber, verzweifelt und erbittert ins Leere seiner Einsamkeit greifend, überfällt ihn das wilde

Verlangen nach einem, einem einzigen Menschen, der zu ihm gehört, hofft ihn zu finden in dem Sohn, den Gabriele ihm dann in der Ehe mit Wegrat geboren hat, dem er sich nach der Mutter Tode als Vater bekennt, sich selbst bezichtigend, alles rückhaltlos eingestehend, in fast ergreifender Demut um den Jüngling werbend, bereit, jede Sühne und jede Strafe auf sich zu nehmen, durch aussagen der Wahrheit, durch das Aufsichnehmen jeglicher Verantwortung. Aber es ist umsonst. Er muß es von dem Sohne hören, der ihm bis dahin in seltsamer Neigung verbunden war: „Sie sind mir fremder geworden, seit ich es weiß", muß von ihm, der dabei ein Verstehender bleibt, nicht richtet, nicht verdammt, hören, daß ihm die Tatsache dieser Vaterschaft eine Wahrheit ohne Kraft bedeutet, muß es hören: „Hier hat man die Lüge ins Ewige getrieben. Darüber kann ich nicht weg. Und die das getan hat, war meine Mutter — der sie dahin gebracht hat, waren Sie — und die Lüge bin ich selbst, solange ich für einen gelte, der ich nicht bin. — Es ist zu spät: ein Geständnis hebt eine Schuld nur auf, solange der Schuldige dafür bezahlen kann. Diese Frist, Sie fühlen es wohl selbst, ist längst abgelaufen." Es ist zu spät; Julian Fichtner muß allein bleiben, muß seinen einsamen Weg gehen, ohne, nach einem Leben voll Rausch und Zärtlichkeit und Leidenschaft, ein Wesen zu finden, das ihn begleitet . . .

Da ist diese gütige, stille, zarte Frau Gabriele, die eine innige Gattin und Mutter geworden ist, trotzdem (oder: weil) sie nicht den Mut zur Wahrheit gefunden hat; der ihr Arzt und Freund mit Recht sagen darf: „Glücklich machen ist besser als schuldlos sein. Und da Ihnen das beschieden war, haben Sie selbstverständlich alles gutgemacht . . . wenn Sie ein Wort von so

phantastischer Albernheit gestatten — — — Eine Lüge, die sich so stark erwiesen hat, daß sie den Frieden eines Hauses tragen kann, ist mindestens so verehrungswürdig als eine Wahrheit, die nichts anderes vermöchte, als das Bild der Vergangenheit zu zerstören, das Gefühl der Gegenwart zu trüben und die Betrachtung der Zukunft zu verwirren.“ Man liebt dieses ganz im Gefühl lebende, innerlich tief beruhigte und des Rechten sichere Wesen, das seinen baldigen Tod weiß, nichts bereuen kann und wohl auch nichts zu bereuen hat und das nur oft von einem Bangen befallen wird, all die Ihren so ahnungslos zurückzulassen, „Menschen, die mir alle so nahe sind und die doch alle voneinander nichts wissen, kaum ihre Beziehungen zueinander kennen und dazu bestimmt scheinen, auseinanderzuflattern, weiß Gott, wohin . . .“ Da ist der Professor Wegrat, ihr Mann, einer von jenen, die dazu geboren scheinen, Asyl, Zuflucht, Betreuer zu sein, aber nicht Heimat der Menschen, die er für die ihm nächsten hält und von denen er doch nicht ahnt, woher sie kommen und wohin sie gehen; nicht zu wirklichem Besitzen geschaffen, nur, sich herzugeben, sich zu opfern, anderen etwas zu sein und sich selbst zu bescheiden — und darin eine Art von Glück zu finden, das vielleicht wehmütiger und sicher wertvoller ist als das der Selbstsüchtigen, die nichts als sich kennen. Einen „Kunstbeamten“ nennt er sich — und vielleicht ist es wahr: „Es ist noch sehr die Frage, wer die Welt und die Kunst weiterbringt: Beamte wie Sie oder . . . die sogenannten Genies“; aber es ist nur dann wahr, wenn solch ein Verzichtender, nur für andere Lebender ebensowenig Seelenbeamter ist wie dieser wunderbar gütereiche, schmerzlich um fremdes Dasein bemühte Mensch, der einzige an den Dingen schuldlose und

dabei der einzige, der wirklich unter ihnen zu leiden hat. Dabei ist es eigentümlich (und ganz gewiß eine sehr subtile Absicht des Dichters): daß Felix viel mehr sein Sohn zu sein scheint als der des Julian Fichtner und daß Johanna, die wirklich seine Tochter ist, viel eher Julians Kind sein könnte.

Julians? Eigentlich wirkt ja diese Johanna viel mehr, als wäre sie Rosmers und Rebekka Wests Tochter. (Wenn man bei ihr auch, grob gesagt, weniger an die weißen Pferde als an eine schwarze Gans denkt.) Sie ist unausstehlich bedeutsam und wunderlich; ist eines der wenigen Wesen des Dichters, die nicht ganz leben und irgendwo Literatur geblieben sind, das bitterste aller Mädel — ein wenig grillig, nicht ganz überzeugend. Sie selber ein wenig: so bin ich nun mal, liebe Mutter ... Irgendwer sagt von ihr: „Sonderbares Geschöpf" ... Sie hat sich einem Todverfallenen hingegeben; sie, die das zweite Gesicht für alles Sterbende hat und der alle Leidenden und Vergehenden fremd und peinvoll werden — und sie tötet sich ... warum? Weil sie es jetzt bestimmt weiß, was sie früher als alle bestimmt wußte? Oder weil der verlorene Sala sie zur Frau begehrt — oder ... nur, weil sie eben ein „sonderbares Geschöpf" sein muß? Damit die Zusammenhänge des Stückes klar werden (also gleichsam aus Gefälligkeit für den Dichter)? Sie ist eine Inversion derer, die nur jene lieben, die morgen in den Tod gehen (Beatrice, Ruf des Lebens, großer Wurstel); und ist der Helene von Valois im „Medardus" verwandter, als man meinen möchte. Aber sie wirkt unangenehm; sie redet Tiefsinn und begeht Symbolik. Eine seelische Linkshänderin ...

... Da ist vor allem noch Stephan von Sala, der hochmütige Gestalter des eigenen Lebens, der

schonungslose, illusionslose, raffiniert künstlerische Betrachter der Daseinsarena, dessen Kälte vielleicht mehr in seiner Selbstsucht und seinem hohen Geschmack liegt und schon beinahe an sich als eine Reinheit wirkt, die jener des schimmernden Eises gleicht, in dem auch Helles und Trübes zum Kristall geworden ist — — aber über ihn ist (vorhin, aber auch sonst oft in diesen Blättern) so viel gesprochen worden — als von einem höchsten Repräsentanten der Schnitzlerschen Dichtung und ihrer Generation — daß seinem Bild kaum mehr Wesenhaftes hinzuzufügen bleibt. Und da ist der Doktor Reumann, der Johanna liebt; der eine Berufung ablehnt, weil sein Mitbewerber sich auf einer Bergtour den Hals gebrochen hat und er fremdem Malheur keinen Vorteil verdanken will; und der aus dem gleichen Grunde — weil Sala, der Johannas Geliebter war, ein vom Tod Gezeichneter ist — schweigend auf das Mädchen verzichtet, gar nicht versucht, „gewisse Illusionen und Träume“ aus ihrer Seele zu verscheuchen und lieber freiwillig aus dem Kreise dieser Freunde scheidet — oder vielmehr: scheiden will; denn Johannas und Salas Selbstmord verändert alles dermaßen, daß der junge Arzt nun wohl kaum mehr den allein gebliebenen Professor im Stich lassen wird. Und schließlich, neben Irene Herms, die eine große Künstlerin war („ich pfeif' drauf“, sagt sie), und ein echtes Weib ist, eine herrliche Gefährtin hätte sein können und auch schuldvoll-schuldlos einsam altern muß — neben ihr noch der junge Felix als Vertreter eines neuen und besseren Geschlechts: „mehr Haltung, weniger Geist“, sehr menschlich, ganz gesichert im Sittlichen, keinen Augenblick zögernd, den „natürlichen“ Vater (der ein unnatürlicher ist, wie die meisten seiner Art) preiszugeben, des andern willen, der seine

Kindheit und seine Jugend mit Sorgfalt und Zärtlichkeit umgeben und der seine Mutter geliebt hat — der ihm jetzt mehr gilt als vorher und dem er schließlich, in ganz spontaner, überströmender Empfindungswärme „Vater!" sagt, während sein wirklicher Vater stumm davongeht . . .

Ich liebe diese Dichtung, deren innere Echtheit und deren bezwingende Geistigkeit vielleicht durch manch Persönliches noch erhöht wird —liebe sie über alles und darf deshalb auch sagen, was mich an ihr stört. Die Figur der Johanna stört mich, so gut ich zu verstehen glaube, was Schnitzler mit ihr als „Gegenstück" zu den Fichtner und Sala wollte: die egoistische Frau, die doch niemals selbstsüchtig genug sein kann, um nicht um eines andern willen zu sterben . . . Aber sie sagt zuviel goldene Worte (und nicht nur goldene) und ist gar zu sehr im Ibsenlande daheim. Mich stört eine fast allzuweit getriebene „poetische Gerechtigkeit"; die eigensüchtigen Junggesellen werden bestraft, der eine durch ein trostloses Alter, der andere durch den Tod (oder doch durch rettungslose Krankheit, der er den Tod vorzieht), auch die beiden „Sünderinnen" sterben, die Mutter allzufrüh nach monatelangem Siechtum, die Tochter durch Selbstmord; der gute Professor hat wenigstens einen Sohn gefunden, „hat" ihn wirklich, während der wahre Vater leer ausgeht, und der Jüngling selber macht die herrliche Expedition nach Tibet mit . . . und da soll noch einer sagen, daß dieser „unsittliche" Arthur Schnitzler das Laster und die Selbstsucht der Lebemänner „verherrlicht". (Es würde genügen, daß das eben Gesagte von geübten Leihbibliotheklesern, die zum Schluß wohl am liebsten eine Ehe zwischen Wegrat und Irene Herms sähen und logisch fänden, ernst genommen

werden könnte, um mein Unbehagen zu rechtfertigen.) Und mich stört Salas freiwilliger Tod; nicht, daß er sich umbringt und „zur rechten Zeit bezahlt" — obwohl man nicht sicher ist, daß er nicht in einer andern Laune wieder, neugierig auf seine letzte Lebensphase, ruhig abwartet, ehe körperliche Pein ihm zur Last wird und es darauf ankommen läßt, wie weit er auf dem Weg nach Ekbatana kommt; denn daß er sich als „Sühne" tötet, wäre ein Widerspruch zu seinem Wesen, wenigstens zu dem, das er zur Schau trägt, und wäre bestenfalls eine gute Pose mehr. Aber daß er darüber spricht, daß er von Julian förmlich Abschied nimmt (übrigens: ohne daß der ihn zu hindern versucht), daß er nicht schweigend geht, sondern sich einen „Abgang" mit Pointen macht, stimmt zu seinem erlesenen Geschmack nicht; auch wenn es wieder als ein Zug der Selbststilisierung gedacht sein mag.

Ich liebe dieses Drama über alles; trotzdem. Es rückt so vieles in „erhabene Unwichtigkeit"; es entblättert, wiederum, soviele Begriffe, die „Stimme des Blutes", das „Pathos der Untreue" ... Und es verkündet, wiederum, das sittlichste Lebensgesetz: Glücklichmachen ist besser als Schuldlossein, Wahrheit hat nur Kraft, wenn in ihrem Mittelpunkt die Liebe wohnt.

TRAGÖDIE DER WORTE: „ZWISCHENSPIEL"

Die Komödie „Zwischenspiel" (1904) sollte besser „capriccio doloroso" heißen; sie würde besser verstanden — vielleicht sogar von ihrem Dichter selber, der eine kuriose Abneigung gegen das feine, kluge,

vielleicht manchmal künstliche und etwas dünne, aber von ungemein hoher Perspektive aus gesehene und sehr gedankenvolle, empfindungsvolle Stück hegt. Mag sein, daß die Unparteilichkeit Schnitzlers, der jeder seiner Gestalten recht gibt, an der etwas unentschiedenen Wirkung dieses noblen und tiefdringenden Schauspiels Schuld trägt, in dem sich zwei wertvolle Menschen auseinanderreden ... und wirklich nur auseinander„reden". Denn man kann es sonst nicht als Notwendigkeit einsehen, daß zwei auserwählte Künstlermenschen wie dieser Amadeus und diese Cäcilie, die zueinander gehören wie nur selten zwei Geschöpfe, und vor allem: die keinem sonst auf der Welt das sein können, was sie sich waren, einander verlieren müssen, bloß weil sie Reizungen der Epidermis nicht überwinden, auf zweifelhafte Abenteuer nicht verzichten wollen und das dauernd Wertvolle um trügerischer Glücksmomente willen zerstören ... Es müßte auch nicht sein, wenn sie nicht den Wahn der Aufrichtigkeit hätten und sich nicht alles sagten: die Unzartheit im Aussprechen des Geheimsten, das „Bereden" des Verschwiegensten ist hier schuld an allem. Eine ‚Tragödie der Worte' geht Schnitzlers späterer „Komödie" voraus.

Vielleicht ist es Hochmut, vielleicht ist es das Hellseherische nach schmerzlicher Erfahrung, daß ihm gerade das Handwerkszeug immer verdächtiger wird, durch das er sich einzig mitzuteilen vermag: das Wort. Es ist der Hochmut dessen, der weiß, daß sein Wort anderes bedeutet als das gleiche, das ein anderer ausspricht; und es ist die Erfahrung, wie vergeblich es schließlich bleibt, sich durch Worte verständigen zu wollen. Immer mißtrauischer, immer tiefer hat dieser Haß in ihm Wurzel geschlagen; argwöhnischer beinahe als es der gegen den „Literaten" war (und ist). Gegen

sein Ausdrucksmittel, fast noch mehr als gegen sein Metier. Er spürt immer stärker, wie alles gefälscht wird, nur dadurch, daß man es ausspricht. Er kommt dazu, das Wort nur hinzusetzen, um das fühlen zu lassen, was zwischen den Worten bleibt. Er kennt die verderbliche Macht des Wortes, das durch sein bloßes Erklingen Gefühle aus dem Nichts weckt; das verwunden, vergiften und töten kann; das Vorstellungen wachruft, die sich dann erst in Wirklichkeiten umsetzen. Und er verzweifelt um so heftiger daran, daß Menschen sich durch Worte verständigen können, je schmerzlicher er es erlebt, daß Menschen, die einander ganz nahe sein konnten, nur durch Worte fremd und voneinander getrieben werden können; daß sie nur durch das Bereden ihrer Innerlichkeiten ihr Bestes zerspielen, verfärben, zerstören, häßlich machen und flüchtige Peinlichkeiten, die sonst rasch vorübergehen und überwunden werden könnten, nur dadurch, daß sie ausgesprochen werden, unabänderlich und zu Endgültigkeiten machen. Nicht nur im Leben, auch an den eigenen Gestalten erfährt es der Dichter, wie ohnmächtig ihre Sehnsucht ist, einander durch Reden wirklich verstehen zu lernen, wie verderblich ein einmal ausgesprochener Vorsatz, der nicht zur Tat wird, den ganzen Menschen giftig verheert (der junge Medardus stirbt eigentlich daran, nicht durch die Kugel des napoleonischen Peletons), wie Mann und Frau sich auseinanderreden und auseinanderleben, wie das halbwahre Wort, und ganzwahr sind nur die seltensten, schlimmer ist als die entschlossene Lüge. In der „Komödie der Worte“ ist dieses Gefühl am deutlichsten ausgedrückt, aber es spricht schon oft und oft aus früheren Dichtungen, und es hat etwas Ergreifendes, daß gerade diesem Wortkünstler, der nicht im

Prunk der Metapher und dem schwelgerischen Klang kostbarer, symbolschwerer Adjektive, sondern in der kristallenen Einfachheit und der eindeutigen Präzision des Ausdrucks seine geschliffene, vornehme Meisterschaft offenbart, das Sprachliche seines Ausdrucks immer mehr suspekt wird.

Noch ein zweites wird den Menschen im „Zwischenspiel" unheilvoll: sie haben mehr Haltung als innere Kraft; sie reichen nicht an das Format, das sie sich selber vorzeichnen möchten. Sie möchten gerne beten: „Führe mich in Versuchung und lasse sie mich menschlich bestehen; erlöse uns von dem Übel der Lüge, der Lieblosigkeit, der leichtfertigen Mißgunst . . ." Aber es reicht nicht ganz. Vielleicht übrigens nur, weil Schnitzler weniger stilisiert als Ibsen und viel mehr seelische Zerklüftungen und Zwischentöne hat: Cäcilie ist sicher wahrer als Nora; aber Noras einseitig stilisierte Entschlossenheit wirkt bestimmter und überzeugender. Und Helmer ist viel primitiver als Amadeus. In dieser Komödie scheiden die Eheleute nicht, weil sie sich zu spät erkennen, sondern weil sie in einem Wahn leben, der ihnen zu spät klar wird: in dem Wahn, daß sie jeder Zeit ganz wahr gegeneinander waren, bis ins Letzte, bis zum Eingeständnis all der Regungen, die man sonst kaum sich selber zugibt und am wenigsten dem Gatten — und in Wirklichkeit waren sie unwahrer, als wenn sie sich belogen und betrogen hätten; weil sie ihre Gefühle umgedeutet haben, ehe sie sie aussprachen — und weil sie sich's, bei aller Subtilisierung, zu leicht machen wollten. Oder vielmehr: weil der eine, der Mann, es sich zu leicht machen wollte.

Amadeus und Cäcilie haben sich geliebt; jetzt, nach siebenjähriger Ehe, sind sie nur mehr gute Kameraden. (Vielleicht sollte man nicht „nur mehr" sagen,

sondern: endlich das Bessere ...) Das Erotische hat sich abgestumpft, der Künstlerberuf, der sie stark verbindet, hat seine Ablenkungen ausgeübt. Und da sie sich gelobt hatten, immer aufrichtig gegeneinander zu sein und wär' es noch so schmerzlich, bekennt er ihr seine plötzliche Leidenschaft für eine schöne, flatterhafte Gräfin, sie ihm ihre Neigung für einen jungen Fürsten. (Die beiden „benobeln" sich dabei ein wenig; es muß offenbar ein Aristokrat sein, damit die Untreue wenigstens fashionabel bleibt — es ist nicht ganz angenehm.) So beschließen sie, nicht mehr als Eheleute miteinander zu leben, aber Freunde zu bleiben, sich auch weiterhin alles zu erzählen, ihren Buben vereint zu erziehen und, vor allem, ihre künstlerische Arbeit auch in Zukunft in fruchtbarer Gemeinsamkeit zu leisten. Aber es kommt anders: sie bleiben nicht Freunde, Amadeus nimmt Cäcilie, die ihm nach ihrer Rückkehr von einem Gastspiel anders, verändert, fähiger zu beglücken, von brennenden Wünschen durchbebt, von Verheißungen glühend erscheint — nimmt sie wie eine Geliebte, wie eine, die man einem andern entreißt; und sie verfällt ihm wieder, trotz ihres Wissens um die Gefahr, die diese Liebesnacht bedeutet und die sich erfüllt. Denn jetzt müssen sie wirklich und müssen ganz scheiden. Die Frau kann es nicht ertragen, daß der geliebte Mann sich mit einem Glück begnügen solle, das auch ein anderer hätte erringen können, wenn er zufällig an des Amadeus Stelle gewesen wäre; und, da sie treu geblieben war, ohne daß der treulose Gatte, der jetzt sehr post festum den jungen Fürsten fordern will, es ahnte, kann sie es nicht verstehen, daß für ihn nur ein „nichtiges" Erlebnis gewesen sein soll, was, wenn sie es erlebt hätte, so bedeutungsvoll gewesen wäre, daß

man darum morden oder sterben mußte; glaubt diesem Augenblick nicht, der ihnen Liebe vorspiegelt und der kaum weniger trügerisch sein mag als die andern, in denen sie ihre Zärtlichkeit schwinden fühlte; will, daß das nun einmal unausbleibliche Ende ihrer Liebe würdig wäre: wenn diese letzte Nacht nur „ein Abenteuer war, so sind wir auch unser vergangenes Glück nicht wert; — war es ein Abschied, so sind wir vielleicht doch zu einem künftigen bestimmt . . . vielleicht —" Und sie waren nicht wahr zueinander; hätten sie sich damals, als sie ihre Lust auf Untreue bekannten, ihren Zorn, ihre Erbitterung, ihre Verzweiflung ins Gesicht geschrien, statt die Gefaßten und Überlegenen zu spielen, dann wären sie wahr gewesen — aber so waren sie es nicht. (Was noch in anderm Sinn richtig ist; es wird zu zeigen sein.) Dann noch: wenn sie jetzt beisammen blieben, wären sie nicht besser als die andern, die sie verachtet hatten; sie hätten sich's nur bequemer gemacht. (Was ein bißchen eitel ist . . .) Und deshalb müssen sie auseinandergehen.

Müssen sie wirklich? Man schreit auf: nein, sie müssen es nicht; ja, es wäre möglich, denn mit Worten läßt sich trefflich spielen, daß eine ebenso geistreiche Argumentation und vielleicht eine natürlichere, sicher aber eine weniger ausgerechnete, das Zusammenbleiben der beiden zwingender motivieren könnte. Grob ausgedrückt: man wird den Verdacht nicht los, daß Amadeus und Cäcilie nur deshalb scheiden müssen, weil ihrem Dichter der andere, der „versöhnende" Schluß zu wenig apart, zu gewöhnlich, zu sentimental war. Und wird dabei vielleicht nicht ganz unrecht haben... Zum mindesten wird dieser Verdacht durch Schnitzler selber verstärkt, der hier tut, was er nie zuvor tat und

was er dann im „Großen Wurstel“ so lustig persifliert: er setzt einen wirklichen, wahrhaftigen „Raisonneur“ in das Stück, einen Dramatiker, eine Art Prokuristen des Schnitzlerschen Geistes, der alle hier überhaupt möglichen Einwendungen entweder selbst erhebt oder widerlegt und der auch den „guten“ Schluß begreiflich fände, wenn die beiden nicht im Leben ständen, sondern nur auf der Bühne, von einem Dichter erfunden („wenn auch von einem andern als von mir“, sagt der hier „abgespaltete“ Schnitzler selber). Deutlicher kann das Schwankende dieser Lösung und auch des Dichters eigene Unüberzeugtheit kaum gemacht werden.

Dabei wäre dieses Schwankende vielleicht doch zu festigen oder, mit ganz geringer Verschiebung der dialektischen Motive, der konventionelle Schluß glaubhaft zu machen gewesen — und er hätte dann vermutlich nicht einmal konventionell gewirkt: wenn nämlich Cäciliens Haltung verstärkt und deutlicher gemacht und noch einige Wahrheit zwischen den beiden ausgesprochen worden wäre, die jetzt verschwiegen oder doch nur angedeutet bleibt: daß die Fälle von Mann und Frau hier ungleicher liegen als je, daß Cäcilie, die ja des Amadeus Gattin ist und nicht die des Filippo Loschi, ihre Gedankenuntreue, die nebenbei eine sehr zaghafte, sehr „unkonsumierte“ war, nicht als ebenso gewichtige Realität auffassen dürfte als die tatsächliche Untreue des Gemahls; daß nur er, aber nicht sie abgestumpft war, daß sie nicht aufgehört hat, ihn zu lieben, daß sie sich sehr schweren Herzens, ja fast vergewaltigt, zu einer Aufrichtigkeit bekennen muß, die viel mehr sagt, als sich wirklich zugetragen hat; daß sie bis zum letzten Augenblick erwartet, Amadeus werde seine Wallung für die Gräfin überwinden und sie halten; daß sie offenbar seinen schönen Worten

gar nicht innerlich zustimmt: „wäre das noch ein Glück, um das man oft kämpfen und immer zittern müßte? Ein Glück für uns, die ein so hohes gekannt haben? — Ich halte dich nicht, Cäcilie"; ja daß sie noch in dem Moment, in dem er sie umarmt, um der Gattin Lebewohl zu sagen und die Freundin zu begrüßen, „neue Hoffnung im Blick" hat. Sie fühlt es offenbar (aber nicht genug klar), daß Amadeus sie überredet und sie beinahe in das hineintreiben will, wogegen sie sich in ihrer weiblichen Reinheit wehrt: weil er dadurch vor sich selber gerechtfertigter dasteht und sich sein Abenteuer verantwortungsloser macht. (Auch hier wieder das Motiv der Flucht vor der Verantwortung.) Und dadurch, daß er das Problem formuliert, um Cäcilie zu einer Entscheidung zu drängen, deren er, nicht sie bedarf, ja die ihr unwillkommen ist — deren er bedarf, um vor sich und ihr frei zu sein — dadurch „verewigt" er es erst. Das Aussprechen dieser Dinge schafft sie erst; umgekehrt wie in andern Fällen (im „Ruf des Lebens" wird es besonders deutlich) das Aussprechen befreit und den Dingen ihren Schauder nimmt . . .

Bewundernswert, mit welcher dichterischen Behutsamkeit Schnitzler diese beiden Menschen gestaltet hat. Sie scheinen ja erst zu dem Stofflichen hinzuerfunden zu sein (statt umgekehrt); man empfindet es kaum. Sie sind blasser als die meisten Gestalten dieser Dramen; man wird dessen erst später gewahr, erst dadurch, daß man merkt: Amadeus und Cäcilie leben nicht so nahe mit uns weiter wie die Christine oder der Herr von Sala oder Felix Wegrat oder sogar der Leutnant Gustl und Geronimo . . . aber man atmet in so hoher Luft mit ihnen, sie sind so besonders geartet und auf eine so seltsame Weise geistig, daß man

das dünnere Blut zuerst kaum spürt. Zudem: man denke einmal an Künstlerdramen anderer Verfasser, erinnere sich, welche Gecken oder welche Zitatenschemen man dort erdulden muß und bemesse danach den Wert und das Wesen dieses Dichters, der hier zwei ganz und gar überzeugende Künstler auf die Bühne stellt, ohne daß Amadeus Klavier spielt oder vor uns komponiert und ohne daß Cäcilie singt (die paar Takte zum ersten Aktschluß, die übrigens ihre erstickte innere Bewegung, nicht ihre Virtuosität oder ihre Stimme zeigen sollen, kommen nicht in Betracht.) Man glaubt beiden ihre große Begabung beim ersten Wort, spürt ihre seelische Lebendigkeit, ihre innere Musik. Es ist ein Prüfstein.

Freilich: hier muß ich noch einmal eine Inschrift des Gedenkens hinsetzen: für Kainz, den nie genug Vermißten, die wundervollste Geistigkeit unter allen, die auf der Bühne dieser Generation gestanden sind. Vielleicht ist mir dieses „Zwischenspiel" um seinetwillen so teuer; ich höre noch heute jedes Wort des Amadeus von seiner geliebten, hochmütigen, stählern schwingenden, knabenhaft jubelnden Stimme, höre seinen hellen, siegreichen Ton, der auch das Bedenkliche zur Äußerung eines genialen Menschen machte, spontan und voll innerer Sicherheit, sehe jede seiner Gesten, jede Bewegung der nervösen, ungeduldigen, schlanken Hände, die hier einfach Musikerhände waren, beredtsam, energisch und empfindlich bis in die Fingerspitzen, sehe seine hochgezogenen Augenbrauen, die zuckende Lippe, die lässige Anmut und die verhaltene Kraft seiner Schritte (— — und kann nicht weiterschreiben, weil es mir heiß in die Augen schießt . . . Es ist nicht wahr, daß die Zeit ausgleichend wirkt, nicht wahr, daß jede Lücke geschlossen

wird. Daß Kainz, daß Mahler weg sind, ist grauenhaft unbegreiflich wie am ersten Tag, nichts hat diesen Raub an unserem Leben, unserer Seele ausgeglichen, die Lücke klafft) . . .

. . . Aber: Kainz hätte auch geringere Worte adeln, eine ärmere Gestalt mit der eigenen Künstlerschaft beschenken können. Und im „Zwischenspiel“ sind Worte, die auch ohne solchen Mittler voll schweren Sinnes zu funkeln scheinen und zu unseren Heimlichkeiten sprechen. „Wenn nur das Verständnis übrig bleibt, so bedeutet es nichts anderes als den Anfang vom Ende.“ „Glaubst du nicht, daß Verlockungen widerstehen mit Sehnsucht in der Seele, von allen Lügen die schlimmste und gefährlichste wäre und daß man aus Abenteuern eher heil nach Hause käme als aus Wünschen?“ (Hier ist die Verbindung zum „Schleier der Beatrice“ und dem „Ruf des Lebens“.) Und gleich die Umkehrung des Themas: „Den, der zu leben weiß, erwarten alle Abenteuer, nach denen ihn gelüstet, im Frieden seines Heims. Er erlebt sie geradeso wie ein anderer, aber ohne Zeitverschwendung — ohne Unannehmlichkeiten, ohne Gefahr; und wenn er Phantasie hat, bringt ihm seine Gattin, ohne daß sie es ahnt, lauter uneheliche Kinder zur Welt.“ Aber freilich: „es ist die Frage, ob man das Recht hat, einem Wesen, das einem wert ist, solch eine Rolle zuzumuten.“ — Oder: „das ist ja das Charakteristische aller Übergangsepochen, daß Verwicklungen, die für die nächste Generation vielleicht gar nicht mehr existieren werden, tragisch enden müssen, wenn ein leidlich anständiger Mensch hineingerät.“ „Alles beginnt was anderes zu bedeuten, wenn man frei ist.“ „Wenn wir lange genug existierten, behielte wahrscheinlich jede Lüge recht, die über uns umläuft.

Horch auf die Verleumder, so wirst du die Wahrheit über dich erfahren. Das Gerücht weiß selten, was wir tun, aber immer, wohin wir treiben." „Wenn die Seelen sich allzugut verstehen, so reißen sie allmählich auch das mit, was man gern bewahren möchte; und wenn die Sinne zueinander fließen, so gleitet mehr von der Seele nach, als wir ihnen gerade nachsenden wollten." Und vieles noch, das nicht so ganz aus dem Zusammenhang zu heben ist . . . Man wird doch das Schnitzlerbrevier machen müssen.

Vieles ist in dieser Komödie sogar viel schöner und beziehungsvoller, als es in dem Stück selbst den Anschein hat; weil dort manches ungeduldig macht und den Eindruck eines Überredenwollens um jeden Preis weckt, losgelöst aber einen Tiefblick und einen seelischen Reichtum hat, daß man fast betroffen wird. Das gilt besonders von den Schlußszenen, in denen Cäcilie loslegt und redet, redet, redet . . . wie ein Privatdozent; und als glaubte sie selber dran: die zarte Schwermut des Ausklangs wird beinahe dadurch gefährdet. Während man zu Beginn, bei des Amadeus Auseinandersetzungen, eher amüsiert zuhört; wie den Phantastereien eines sehr klugen Menschen, der sich und andern nur einreden möchte, daß er an all diese Möglichkeiten glaubt — aber man nimmt es nicht recht ernst und entdeckt erst später, mit einigem Gefesseltsein und einigem Mißbehagen, daß man unrecht daran getan hat. Darin liegt vermutlich der Grund für die unberechtigt flüchtige Wirkung des Stückes.

Ich kann mir nicht helfen: ich hab' eine Schwäche für dieses „Zwischenspiel". Es ist so gescheit, daß es ein Vergnügen ist, auch wenn die Menschen darin Dummheiten machen. Sind es wirklich Dummheiten? Wer weiß: vielleicht liegt die ganze Unzulänglichkeit

unserer Art zu leben darin, daß wir uns das Dasein dort zu leicht machen, wo man es schwer nehmen sollte; und lächerlich schwer, wo in Wahrheit die Unwichtigkeiten beginnen. Wer weiß ...

LEGENDE DES IRDISCHEN: „DER RUF DES LEBENS"

Ich unterbreche die Chronologie, die jetzt zunächst eine Betrachtung der Einakter „Marionetten" und einiger Erzählungen, vor allem der „unserer" Bovary, der „Frau Berta Garlan", gebieten würde; weil es mir fruchtbarer erscheint, in unmittelbarem Anschluß an das vorhin Dargestellte vom „Ruf des Lebens" (1905) zu sprechen. In einer Empfindung, die ich nicht verstandesmäßig begründen kann, so unabweislich sie trotz aller widersprechender Möglichkeiten in mir lebendig ist: daß diese drei Werke, der „Einsame Weg", das „Zwischenspiel" und der „Ruf des Lebens" irgendwie zusammengehören. Nicht eben als eine ideelle Trilogie, gegen die schon die fernerliegende Zeit spricht, in der gerade die Vorgänge des letzten Schauspieles ablaufen; eher wie die Sätze einer Sinfonie, in deren Mitte das „capriccio doloroso" steht, mit einer großen Elegie zu Beginn und einem Choral des Daseins als Ausklang. Der letzte Akt des „Ruf des Lebens" hat wirklich Finalecharakter; innerhalb des Stückes selbst ebenso wie als Zusammenfassung, als letztes Ergebnis und als milde, beschwichtigende und lösende Botschaft; als gemeinsame Antwort auf die

Fragen, die bange und sehnsüchtig in diesen drei Dramen schwingen; und als ihr schönes und trostvolles Vertönen. Er überfliegt alles Kleine und Wirre, hält einen Sinn hoch empor und entläßt mit einem Gefühl ruhevollen, tief versicherten Erhobenseins, wie es sonst nur die großen Schöpfungen der Musik vermögen.

Dieses Schauspiel ist ein ganz kurioses Werk. Ungleichmäßig, verbaut, oft befremdend grell, dann wieder von einer wunderbaren Windstille, in der man alle Ströme des Lebens rauschen zu hören vermeint. Zuerst ein furioser Theaterakt, mit höchster Bravour aufgestaut; dann schon mehr Melodram — und ist dabei doch, auch mitten im explosivsten Effekt, „inwendig voller Figur" (und auswendig erst recht); und dann, im Schlußakt, wenn all die aufgepeitschten Emotionen schweigen, der Wirbel des Geschehens einhält, all die glühenden und wilden Erlebnisse irgendwo fern im Schatten liegen und nur mehr die tiefleuchtende, volle, liebreich starke Stimme des Lebens selber zu hören ist, die allen Wahn zum Schweigen bringt und wie ein Flügelrauschen des inneren Friedens über dem Ganzen schwebt — dann begreift man erst, daß all die rasenden Tumulte, die keuchende Gier und auch die überlegen arrangierende Witzigkeit jenes fieberischen Erlebens nichts sein sollen als ein buntes Puppenspiel, ein Mückentanz in einem heißen, bald verlöschenden Sonnenstrahl — ein überlauter Reigen von Sehnsucht, Liebe, Verrat, Mord, vermessener Schicksalsspielerei, Traum, frommer Beschränktheit, Güte, Bosheit, so laut, daß er oft die feinen, leisen Stimmen des wahrhaft Menschlichen übertönt (die gleichwohl immer da sind), aber ohne Sinn in sich selbst, nur als Abglanz eines höheren, der dann in vollem Orgelklang laut wird, wenn der Sturm sich sänftigt und der wahre

Ruf des Lebens vernehmbar wird, der in der Hast und der Angst, die Fülle des Augenblicks nicht zu versäumen, immer wieder verhallt ist und erst dann zur Seele spricht, bis das große liebende Schweigen da ist — bis Eigenliebe, Gier, Haß, Gewalttätigkeit und törichte Genußsucht verstummt sind und die Melodie des Ewigen klingt . . .

Eines ist ja anzumerken: daß in diesem Stück die „Zusammenhänge“ einigermaßen überbetont werden (nur ein wenig mehr und man hat die Selbstpersiflage dieser Dinge im „Großen Wurstel“ und der „Komtesse Mizzi“). Schnitzlers waches Gefühl für die seltsamen und beunruhigenden Wechselwirkungen von Menschen, die nichts von ihrer gegenseitigen Existenz wissen und deren Schicksale doch geheimnisvoll verbunden sind, wirkt im „Ruf des Lebens“ fast wie überreizt, wie in der Luzidität überheller Fieberzustände und dabei ein wenig zur Gruppierung, zur Herstellung von Kontakten und Leitungsdrähten geneigt. Das wird am deutlichsten, wenn man die Vorgänge von den beiden Hauptpersonen aus betrachtet: vom Oberst, der eigentlich ein „Puppenspieler“ anderer Art als der des kurzen Aktes ist, der diesen Namen trägt; der gewiß der bewegende Motor des Ganzen scheint, die Menschen des Dramas an seinen Fäden tanzen läßt und dabei nicht ahnt, daß er selber nur mittanzt und daß auch sein selbstherrliches Spiel von einem andern gelenkt wird; und Marie, die in diesen wilden Reigen hineingerissen wird und erst später erkennen darf, daß nicht in den wilden und verruchten Abenteuern, sondern im offenstehenden Gefühl für die Wunder des Lebens sein wahrer Sinn liegt.

Der Oberst hat eine junge Frau, die ihm mit einem seiner Offiziere untreu wird. Er weiß nicht mit welchem;

so sendet er mit einer grandios sublimen Gebärde, in grausamem Witzigwerden seiner argwöhnischen Eifersucht das ganze Regiment, Schuldige und Unschuldige, in den sicheren Tod. Ein Feldzug steht bevor; so holt der Oberst die alte, kaum jemals ganz geglaubte Legende aus der Vergessenheit, daß die blauen Kürassiere (die er jetzt befehligt) im letzten Krieg, vor vielen Jahren, eine wichtige Schlacht durch plötzliche, schmähliche Fahnenflucht verlieren gemacht und dadurch den ganzen Feldzug zuungunsten des Landes entschieden hatten. Deshalb (sagt er, aber man weiß es anders), deshalb erbittet er jetzt vom Kaiser die Gnade, die Schande von einst sühnen zu dürfen; und obwohl heute kaum mehr ein Mann und kaum mehr ein Offizier von jenen noch lebt, die damals solche Schmach auf sich geladen hatten, wird es ihm gewährt, daß sein Regiment gleich zu Beginn dorthin gestellt werde, wo es zwar den andern von Nutzen sein könne, selber aber dem unabwendbaren Verderben preisgegeben sei — und alle, Offiziere und Mannschaft, schwören einander zu, daß keiner von ihnen lebend zurückkehren werde.

Selbst wenn das nur eine große Geste wäre, läge Stil darin (und nicht nur fürs Lesebuch monarchistischer Gymnasien). Aber es hat eine so echt Schnitzlersche Perspektive, daß es einen Moment zu verweilen lohnt: der dreifachen Schichtung des Einfalls halber. Des Obersten Entschluß ist nicht nur der des militärischen Histrionen, der sich einen blendenden Abgang und unbedingten Nachruhm sichern will; und auch nicht der des alternden Ehemannes, der sich auf solch großartig summarische Weise gegen die schmerzliche Ohnmacht seines Verdachtes und seiner Eifersucht wehrt — und man muß sagen: mit einer Gründlichkeit,

die etwas Imponierendes hat. (Zum mindesten, wenn Frau Irene ihn wirklich nur mit einem Leutnant seines Regiments und nicht etwa auch — es wäre ein Zug für eine starke Groteskkomödie — mit einem Bürgerlichen oder gar mit einem Kriegslieferanten betrogen hat, der noch mit der Adjustierung des Korps sein gutes Geschäft macht.) Aber es ist noch etwas anderes und eben nicht nur Pose in der Haltung des Obersten, und hier knüpft sich eine Verbindung mit dem Karinski im „Freiwild" (und mit Unruhs „Offizieren"): das Tragische des Berufssoldaten in Friedenszeiten, in dessen Bestimmung und Natur es ist, aus der bürgerlichen Ordnung auszubrechen, die er beschützen soll und in dessen Betätigung mit der Masse und in allen kriegerischen Aktionen das Gesetz ausgeschaltet werden muß, zu dessen Aufrechterhaltung er bestellt ist. Das ist es, was (neben allem andern) den Oberst treibt: daß es keinen Arzt gibt, dem sie Puppen statt Kranken in die Betten legen, keine Anwälte, die an gemalten Verbrechern ihre Kunst probieren — während er gezwungen war, dreißig Jahre lang seinen Beruf zur Spielerei zu machen. „Ich weiß nicht, was ich am Ende noch angestellt hätte, wenn's nicht endlich doch dazu gekommen wäre! . . . Aber ich traue dem Schicksal nicht, und da es Regimenter gibt, die nicht ins Feuer kommen, hab' ich für alle Fälle Vorsorge getroffen, daß es am Ende nicht wieder Spaß gewesen ist."

Das alles ist nicht eben kleinlich. Aber wie wenig primitiv es ist, beweist ein sehr merkwürdiger Zug: der Oberst spielt mit der Rettung des Leutnants Max, gerade dessen, den er (mit Recht) am meisten in Verdacht haben müßte und den er als Ordonnanz zum Kaiser schicken will, um ihn vor dem Schicksal der

andern zu bewahren. (Worauf der übrigens die heroische Antwort hat: „Wenn es ein Befehl ist, werd' ich es tun; aber es wird der letzte Dienst sein, den ich meinem Vaterland erweise.") Ist das wieder nur eine „Nuance" seines bitteren Witzes: will er das Schicksal dadurch versöhnen, daß er auf solche Weise seiner Vergeltungslust ihren rechten Sinn nimmt? Oder ist es die rätselhafte Sympathie für den „Dritten", die bei Schnitzler öfters gezeigt wird und die in diesem Fall besonders deutlich ist? Ist er, umgekehrt wie Max, der „seine persönliche Schuld in der allgemeinen aufgehen lassen will und dafür seine Bewunderung noch in den Kauf gibt," durch irgendein Gefühl gedrängt, nur mehr die allgemeine Schuld gelten, die persönliche vor all dem beherrschenden Wichtigeren der Stunde zurückstehen zu lassen und es dem Geschick anheimzustellen, ob er selber seine Genugtuung erhalten wird oder nicht? Man weiß es nicht recht. All das ist möglich; vielleicht alles zusammen und noch der Wunsch dazu, daß es eben nicht Max sei, der seiner Gattenehre nahegetreten ist, daß er seinen Liebling vor dem Untergang bewahren könnte und seinen ungekannten Beleidiger trotzdem in den Tod schickt. Es ist nur ein einzelner Sonderzug, aber er ist ein Beispiel für Schnitzlers komplizierte Psychologie und für sein fast raffiniertes Wiederauflösen der aufs wesentliche reduzierten Linie in vielfach verschlungene Gefühlsgänge.

Die Verkettung der Zusammenhänge geht hier aber so weit, daß jener Todesritt der Kürassiere nicht nur durch die eben untersuchten Vorgänge verursacht wird, sondern daß ihn letzten Endes eigentlich eine scheinbar gänzlich Unbeteiligte verschuldet: Marie Moser, die Tochter eines bösen alten Mannes, die von ihm gleich einer Gefangenen an seinem Krankenlager

festgehalten wird, die er malträtiert, zermürbt, mit ausgesuchter, höhnischer, sadistisch-sekkanter Niedertracht quält, neidisch auf ihre Jugend, voll Angst, von ihr im Stich gelassen zu werden, fast körperlich angeglüht von all ihren stummen Wünschen: nach seinem Tod, der sie befreien würde, nach Liebe und Freisein und Jungseindürfen — Wünsche, die er in ohnmächtigem (und doch nicht wehrlosem) Grimm ahnt. Mit Recht; denn seit sie in der einzigen Ballnacht ihres Lebens mit dem Leutnant Max durch den schimmernden Saal geschwebt ist, denkt sie des Verlobten nicht mehr, des Forstadjunkten, der von ihrer schönen Base zu ihr herübergeglitten war, denkt nur mehr an den einen, der — sie hört es zu spät — auf sie gewartet hat und den sie vor Bösem hätte bewahren können, wenn ihr junger Mut und ihre Liebeskraft durch den tückischen Vater nicht gebrochen worden und wenn sie gekommen wäre; vielleicht wäre der Leutnant dann nicht in den Ehebruch mit der Gattin des Obersten geraten — und vielleicht (vielleicht!) wären dann die blauen Kürassiere nicht in den Tod hinausgesandt worden. Das kann nicht mehr gut gemacht werden; aber da Marie von ihrer Base hört, daß der Geliebte noch nicht mit all denen hinausreitet, die jetzt vor ihrem Fenster an der ehrfurchtsvoll schweigenden Menge vorbeitraben, daß er ihnen erst am nächsten Morgen folgt und daß diese Nacht noch ihr gehören könnte, gießt sie den für hundert Nächte bestimmten Schlaftrunk in des Vaters Glas und sie gibt ihn dem alten Mann zu trinken, da sie von ihm vernehmen muß, daß er als Rittmeister des damaligen Kürassierregiments durch das Beispiel seiner Feigheit die Flucht der ganzen Schar verschuldet habe und daß also er, der Neunundsiebzigjährige, es eigentlich ist, der jetzt all die

jungen Menschen in den gewissen Untergang schickt, triumphierend, daß er sie alle überleben wird — und viele sind noch nicht zwanzig alt. (Wie kommt es, daß er nicht, wenigstens wegen Befehlsverweigerung, vor ein Kriegsgericht gestellt wurde?) Sie entwindet seinen erstarrenden Händen den Schlüssel, und über seine Leiche weg stürzt sie der ersehnten Liebesnacht entgegen.

Dieser erste Akt ist brillant gemacht. (Ich kann es mit allem Für und Wider nicht besser ausdrücken: brillant.) Bestes Theater, aber mit Szenen, die innerlich weiterklingen; von einem Dichter, der einen Edelbesitz unserer Kunst bedeutet. Die Stimmung der vorüberreitenden Todgeweihten, der Krankenstube, deren Luft durch Haß und Zwang vergiftet ist, der hereinwehenden Lockungen der Liebe, des Lebens, die Szene mit dem Arzt, der Marie geliebt hat und dessen Worte erst in der Abgestumpften wieder alle Sehnsucht, alles Glücksverlangen, alle Angst vor dem Versäumthaben wachrufen — das trifft sonst kaum einer, der mit solch entschlossenem Griff zupackt und einen Akt derart mit Explosivstoff zu laden weiß. Und auch der Mord am Schluß —

Eigentlich ist es kein Mord. Sondern eine Sühne. Trotzdem ist Marie eine Mörderin. Denn sie begeht ihre Tat nicht als Vergeltung, sondern um die Tür ins Freie aufzusprengen. Nebenbei: eine stärkere Schlafmitteldosis hätte das gleiche vollbracht. Aber es heißt später, daß des Vaters Flüche sie nicht empfangen sollten, wenn sie zurückgekehrt wäre ... Was immerhin ein recht großer Aufwand ist, um sich gegen eine Unannehmlichkeit, ja sogar gegen eine Unerträglichkeit zu schützen. Und: es kompliziert den Fall einigermaßen, daß dieser Mord gleichzeitig eben doch eine Sühne ist ...

Der zweite Akt ist noch stärker; noch willensvoller auf betäubende Energie der Wirkung gestellt. Wüßte man nicht, daß er von Schnitzler ist, man könnte fast auf Sudermann ... Nein, er ist doch von Schnitzler. Kein anderer findet Worte von solcher Lebensfarbe und Empfindungsfülle wie die in der Szene der beiden jungen Leutnants, die über ihren nächsten, ihren letzten Tag sprechen. (Übrigens: neuerlich das Motiv derer, die geliebt werden, weil sie morgen sterben müssen — das im „Großen Wurstel" zu solch tiefer, erschütternder Komik parodiert wird.) Keiner trifft den Ton einer heiklen Szene wie der des Obersten und des Leutnants Max mit solchem Geist und solcher Noblesse. Und keiner ist, bei allem „Theater" (das sich erst im Schlußakt als geflissentlich gewollt und als Bestandteil der dramatischen Idee herausstellt), so untheatralisch und dichterisch in jeder Dialogwendung, wie es Schnitzler sogar in den kinohaften Szenen dieses Aktes bleibt: wenn Marie hereinhuscht und sich hinter einem Vorhang verbirgt, während Max und Irene ein fast feindselig glühendes Gespräch führen, das durch den Obersten gesprengt wird, der sich plötzlich durchs Fenster hereinschwingt, die Frau niederschießt und dem Leutnant auflädt, den Mord auf sich zu nehmen und sich zu töten. Und jetzt dieser Schluß, wenn Marie totenbleich hervortritt, während Max an der Leiche kniet. Max: „Du warst hier?" Sie nickt. „Du bleibst?" Wieder bejaht sie. „Und weißt du, daß ich ein Ende machen muß, ehe die Sonne aufgeht?" — „Ich weiß." — „Und bleibst?" — „Ich bin gekommen." — „Fort ... fort!" Er hüllt sich und sie in seinen Mantel und eilt mit ihr davon. Wieder, wie zum ersten Aktschluß, liegt ein ermordeter Mensch auf dem Boden — und über ihn hinweg geht es einer Liebesstunde entgegen.

Bei einem so überlegen bauenden und disponierenden Dichter, wie Arthur Schnitzler einer ist, wird man sagen müssen, daß diese Wiederholung Kompositionsabsicht und kein Fehler ist: er und nicht nur sie sollen über Leichen zum Liebesfest, und von dort zum Tod. (Von dort zum Tod — aber nur der Mann, nicht die Frau, widersteht dem Ruf des Lebens.) Es ist Komposition; gewiß. Es ist doch ein Fehler. Denn es ist eine Wiederholung ohne Kraft und Steigerung; ist eher eine Abschwächung.

Und man muß ja auch sagen, mehr noch als beim ersten Aktschluß: diese gute Marie scheut keine Kosten, um zu ihrem bißchen Entjungferung zu kommen. Man muß ja auch von diesem vielseitigen Leutnant sagen: ward je in solcher Laun' ein Weib entehrt? Alle Achtung ... Käm' sie in die Hoffnung mit einem Sohn, er müßte geradezu Tristanerl heißen ...

Und noch eines: da ist, im dritten Akt, ein Wort, das man zuerst beinahe überhört und das einem dann nachgeht — wenn Marie sagt, nachdem sie gesehen hatte, wie Frauen betrügen, locken, ehrlich sind und sterben, wie Männer zittern, spielen, höhnen und töten: dann „erlebte ich eigene Seligkeit, wie ich sie nie erträumt, eigene Verzweiflung, wie kein Mensch sie fassen kann." Verzweiflung — gut. Aber Seligkeit? Wie ist das denkbar, wo nur, botanisch ausgedrückt, Stempel und Narbe zusammenkommen? Wo er sich gleich erschießen und sie, wenn sie nicht gleichen Mut findet, als eine (zumindest vor sich selbst) Gerichtete ins Dasein zurück muß, kann dieses (nebenbei: körperlich sehr unbequeme) Einandernehmen vor dem Ende, in irgendeiner Wiese oder einer Baracke, auch nur Lust im gemeinsten Sinn sein? Gut, es ist (bei ihr) die Erfüllung einer Sehnsucht — bei ihm bestenfalls ein

verzweifeltes letztes „Glück“, wahrscheinlich aber nur aufgepeitschte Sexuallust vor dem Tode — aber wo ist Raum für Seligkeit, zu der schließlich mehr als das bloß Physische gehört, das ja doch billiger zu haben gewesen wäre? Das alles ist in einer Weise schief, ja verzerrt und kraß, daß es beinahe scheint: auch dies ist Absicht eines Dichters, der ein Diesseitsverkünder und ein Ironiker ist — und der zeigt, wie gleichgültig (auch im Sinn des Dramatischen) all dies wird, wenn es aus anderer Perspektive gesehen und wieder aufgerichtet und zurechtgeschoben wird.

So ist es auch. Es ist Absicht. Und es ist jetzt ganz wundervoll, wie in diesem Schlußakt, dessen Ton wie ein Lobgesang und eine Lebensmesse klingt, all das Entsetzliche gelöst wird und in ein hohes Lied des Daseins ausklingt. (Theatermäßig „unwirksam“ — aber dies Schauspiel, das bis dahin „ein Schauspiel nur“ war, dadurch zur großen Dichtung wandelnd.) Es „geschieht“ gar nichts mehr — außer daß die schöne, junge Base Katharina sich zu Tode geliebt hat und stirbt; und daß der Adjunkt versöhnt von Marie scheidet, von der alle wilden Wünsche abgeglitten sind und die aus ihrem Erleben wie aus weiter Ferne heimgekehrt ist, reiner als zuvor, jetzt, da sie ihm ihre Tat bekannt hat. Es geschieht nichts — und doch das Schönste: der Arzt, der alle Zeichen des Mordes verwischt und einen „natürlichen“ Tod des Vaters attestiert hat, nicht nur, weil der ohnehin rettungslos verloren war, sondern um das Unsinnige eines Gerichtsspruches zu verhüten, der keinem genutzt hätte, und eine Sühne, die Marie selber, wenn sie es noch wollte, dann immer noch edler und klüger hätte finden können, — dieser Arzt gibt sie durch Worte von herrlich heilender und offenbarender Kraft dem Leben zurück. Auch sie hat, wie Beatrice,

das Staunen gelernt: „Was bist du für ein Wesen, das aus einem solchen Schicksal wieder emportaucht wie aus einem wilden Traum? — Und wacht — und lebt? Und — sich sehnt, zu leben —?“ Da weiß er das befreiende Wort: „Sie leben, Marie . . . und es war . . . — Auch daß Sie über Feld und Wiesen spazieren, daß Sie Blumen pflücken, daß einer versöhnt von Ihnen Abschied nahm — —, daß Sie hier mit mir reden unter dem leuchtenden Mittagshimmel, ist Leben. Nicht minder als es jene Nacht gewesen ist — — Und wer weiß, ob Ihnen nicht später — viel später einmal — aus einem Tag wie der heutige der Ruf des Lebens viel reiner und tiefer in der Seele klingen wird als an jenem andern, an dem Sie Dinge erlebt haben, die so furchtbare und glühende Namen tragen wie Mord und Liebe.“ Und da er ihr das Ziel weist, mit den weltlichen Schwestern im Krieg Mühe und Gefahren zu teilen, und sie ihm sagt: „Sie sind gut“, erwidert er, voll milder Menschlichkeit, den Blick auf die sterbende Katharina gerichtet: „Gut? . . . Ich? — Ja! So wie Sie eine Verbrecherin sind. Und wie diese Entschwundene eine Sünderin gewesen... Worte! — Ihnen scheint die Sonne noch — und mir . . . der da nicht mehr. Ich weiß nichts anderes auf Erden, das gewiß wäre.“

Hier ist alle Weisheit. Und eine, die Daseinskraft hat: sie hilft leichter leben. Gewiß: es ist eine Weisheit, die alles auflöst, was Menschen untereinander „ausgemacht“ haben; alle gesellschaftlichen Gesetze, alle Begriffe der Konvention. Aber: grad das ist Dichters Werk, zu mahnen und zu fragen. Hier steht die Frage, die Bangen und Hoffnung zugleich in sich trägt: kann man menschliche Gemeinschaft anders als bisher aufrechthalten? Soll man es nicht anders? Und: was heißt Schuld? — Dieses Drama wäre wunderbar

tief und weitblickend, wenn es nichts anderes gestaltet, wenn es nichts sonst vermöchte, als mit solcher Frage zu entlassen und dem, der sie zu bejahen vermag, ein Tor in bessere Zukunft aufzureißen ...

Es hat übrigens geraume Zeit gewährt, bis dieser dritte Akt dastand; zwei frühere Fassungen, von denen die eine hinter der Front vor der Todesschlacht der Kürassiere, die andere am Morgen nach jener Liebesnacht im Zimmer des gemordeten Vaters spielte, beweisen das Ringen des Dichters mit seinem Stoff und mit dem Herausholen seines letzten Sinnes.

In diesem „Ruf des Lebens" ist sicherlich manches problematisch; auch abgesehen von den allzu ungestüm andringenden Effekten der Anfangsakte, die, wenn sie auch erst vom Schlußakt aus ihren Sinn aufschließen, doch in manchem Moment befremden mögen. Aber der Ausklang ist so voll und tief, daß das Bedenken ausgelöscht wird: ob die ersten Akte den dritten unbedingt zur Folge haben müssen, ob der dritte die beiden ersten eigentlich verträgt ... Ebenso ausgelöscht, wie manche verwunderliche Züge. Wie dieser: Marie hat für einen gemordet, der nicht mit ihr leben — ja nicht einmal mit ihr sterben will, so sehr sie ihn darum anfleht; der aus ihren Armen fort geht sich umbringen, kläglich, für eine andre, die ihm so wenig bedeutet hat als sie ... Warum? Was war Marie denn für diesen Max, was war er selbst, wenn er sie nur nehmen, aber nicht gemeinsam mit ihr in den Tod will und sie allein zurückläßt? Die eine Antwort: weil sonst der Schlußakt nicht möglich wäre, darf es bei einem Arthur Schnitzler nicht geben; aber wenn eine andre möglich ist, sinkt die Gestalt des Max, die bis dahin eine anziehende war, bis zur Widerwärtigkeit herab; und so gleichgültig das in dem Moment geworden

ist, in dem es geschieht — das sollte ein Dichter seinem Geschöpf ohne starke Notwendigkeit niemals antun.

Es sind unvergeßliche Gestalten in diesem Werk. Vor allem die Männer: der Arzt, in dem so viel Güte, Verstehen, innere Freiheit und Wahrheit lebt; der Adjunkt, der so tief im Frieden seines Waldes verwurzelt ist, der tragisch witzige Oberst; weniger der allzu bösartig geratene Vater. Und dann die fiebernde Holdheit der schwindsüchtigen Katharina ... Während die herbe Marie doch etwas blaß bleibt und erst am Schluß wirklichen Anteil weckt, wenn das Individuelle verwischt wird und nur ein Mensch mehr dasteht, der durch grauenvolle Schicksale gejagt worden ist, der bereit war, sie und ihre Buße auf sich zu nehmen, und jetzt erst ihre Nichtigkeit erkennt, weil er jetzt erst weiß, was es bedeutet: zu leben ...

Und unvergeßliche Worte sind in diesem Werk. (Neben manchen allzu hochtönenden.) Worte, wie süße, reife Traubenhänge, auf denen ein Glanz von milder Sonne liegt; Worte, in denen es wie eine ewige Melodie, wie eine Melodie des Ewigen klingt.

Mehr als je fühlt man, nochmals, bei diesem nicht ganz geglückten (aber mehr als bloß geglückten) Werk: sein Dichter ist ein Edelbesitz.

EIGENLEBEN DER DICHTERGESCHÖPFE: „MARIONETTEN“

Zwischen den Stücken dieser „Trilogie“ stehen, ein nachdenksames Intermezzo scherzoso, ein Zwischenspiel nach dem „Zwischenspiel“, die drei Einakter „Marionetten“.

Im „Zwischenspiel“ ist eine reizende kleine Episode: der Dichter Albertus Rhon ist eifersüchtig auf seine Gestalten, weil seine Frau sich immer in sie verliebt; zuerst in die „Helden“, dann sogar in die Nebenfiguren. So daß der Poet bei einer dieser Nebenfiguren eine „Korrektur“ anbringt und sie durch einen körperlichen Defekt entwertet: er läßt sie, ohne daß es sonst begründet wäre, plötzlich schielen . . .

Dieses Eigenleben der Gestalten, über den Willen des Dichters hinaus, bis zu selbstherrlichem Schalten, das sogar manchmal mit der ursprünglichen poetischen Konzeption in Widerspruch gerät und den Plan des Werks ändert, muß Schnitzler oft und sehr stark empfunden haben.

Es ist das eigentliche Grundthema dieser Einakterfolge. Und ihr wesentliches Verbindungsglied; denn nur der mittlere dieser ungemein geistreichen, fein absonderlichen Akte ist wirklich ein Marionettenspiel und für eine Puppenbühne gedacht (Oscar Straus hat Musik dazu gemacht) — während im dritten ein phantastisches Durcheinander von Figurentheater und Theaterfiguren und Wirklichkeit sich zu einer tiefsinnig übermütigen, parodistischen Satire auf Publikum und Dichter und vor allem zu einer auf Schnitzlers eigene Gestaltenwelt und ihre Motive zusammenschließt. Und das erste ist eine sehr zart getönte Szene zwischen wirklichen Menschen, die eben durch jenes Grundthema in Bewegung gesetzt werden und die in ihrer weltflüchtig quietistischen Lebensauffassung zwar etwas Ergreifendes hat, aber gegen die sich manches in mir auflehnt, wenn sie über die Darstellung dieser drei bestimmten Menschen hinaus ein Bekenntnis des Dichters sein sollte.

In diesem „Puppenspieler“ (1902) treffen sich zwei

Freunde zum erstenmal nach elf Jahren wieder. Der eine, der ein Dichter war, ist verschollen; aber: „es tut gar nicht weh, verschollen zu sein — und ich glaube nicht, daß Menschen meiner Art überhaupt etwas Besseres zustoßen kann.“ Mögen die Leute, die von ihm Großes erwarteten, und sogar der Freund, der in der Oper Oboe spielt, enttäuscht sein: „Wer sagt dir, daß ich es nicht geworden bin? Müssen es denn die anderen merken? Wenn du heute deine Oboe verkauftest, oder wenn deine Finger und Lippen gelähmt würden, daß du nicht mehr blasen könntest — wärst du ein geringerer Virtuose als zuvor? Oder nimm an, du hättest keine Lust mehr und würfest sie einfach zum Fenster hinaus, deine Oboe, weil ihr Klang dir nicht mehr genügte — wärst du dann kein Künstler mehr? Oder wärst du nicht vielmehr erst recht einer?“ Ihm ist es ein edleres Vergnügen, mit Menschen zu spielen, die Allmacht seiner Gedanken zu erproben, die er für so groß hält, daß er ernstlich meint, er habe einen ihm ganz gleichgültigen, ihm gegenüber schlummernden Reisegenossen, dem er in plötzlicher seltsamer Anwandlung in Gedanken zuruft: stirb! und der tatsächlich nicht mehr aufwacht und tot aus dem Kupee getragen wird, wirklich getötet (während vermutlich das Umgekehrte geschehen war: daß der Einfall jenes Todesbefehls in ihm wach wurde, weil der andere tot war und er es im Unterbewußtsein fühlte . . .). „Ahnst du etwas von der geheimnisvollen Macht, die in schöpferischen Naturen steckt?“ ruft er seinem Freunde Eduard zu. Der freilich hat allen Grund, daran zu glauben; denn es hat sich an ihm bewährt. Er war ein schüchterner, verzagter Bursche gewesen und um sein Selbstbewußtsein zu heben und ihm die Möglichkeit vorzutäuschen, daß auch ihm

Glück beschieden sein könne, überredet der „Puppenspieler" ein junges Mädchen, sich in Eduard verliebt zu stellen und ihn einen Abend lang in verheißungsvolle und lebensmutige Stimmung zu versetzen. Das junge Mädchen aber läßt sich nur deshalb dazu herbei, weil sie den andern, den Dichter, heimlich liebt, ihn eifersüchtig zu machen und dadurch aus unwürdigen Banden zu befreien und ihn auf den Weg zur Größe zu führen hofft; aber das schlägt fehl, er kümmert sich um das stille Gschöpf nicht mehr, das für ihn nur eine Marionette war — da gesteht sie dem andern das ganze Spiel, bittet es ihm ab, gewinnt ihn immer lieber und folgt ihm schließlich nach Amerika; sie heiraten, werden glücklich, auch ein Bub ist da und in ihrem netten Heim fehlt ihnen nur der Freund, der Puppenspieler, dem sie es zu danken haben. Nun ist er da und muß mit Verwunderung sehen, wie lebendig seine Puppen geworden sind, wie aus seinem Spiel Ernst und Glück und aus dem linkischen Freunde von einst ein zuversichtlicher, froher, guter Mensch zu werden vermochte; während er fühlen muß, daß er sein eigenes Leben, in dem er von denen, an die er glaubte, enttäuscht und verlassen worden ist, doch verspielt hat — trotz seiner tönenden Worte, mit denen er sich und den andern (sich aber noch mehr) vorspiegelt, die einzige, „Menschen seiner Art" würdige Existenz zu führen. Ob ihm wirklich der Gedanke, daß er heute, wenn Anna damals nicht umsonst auf ihn gewartet hätte, selber an einem gedeckten Tisch unter einer Hängelampe säße, so peinlich ist? Ob ihm wirklich bei den Freunden zu eng wird, die ihm Gastlichkeit anbieten? Man erfährt es nicht, aber man hat eher die Empfindung, daß er sie ein wenig beneidet und daß er seine Gefühle nicht merken lassen will (be-

sonders dem Kind gegenüber, das mit seinem Namen getauft worden ist — „wahrhaftig, ein Kind meiner Laune“, meint er . . .). Er lehnt jeden Versuch ab, ihm zu helfen: „Ruhm? — Zehn Jahre — tausend Jahre — zehntausend? sag mir, in welchem Jahr die Unsterblichkeit anfängt und ich will um meinen Ruhm besorgt sein. — Reichtum? — Zehn Gulden — tausend — eine Million? — Sag mir, um wieviel die Welt zu kaufen ist und ich will mich um Reichtum bemühen. Vorläufig ist mir der Unterschied zwischen Armut und Reichtum, zwischen Dunkelheit und Ruhm zu gering, als daß es sich mir lohnte, auch nur einen Finger darum zu rühren. Laß mich spazieren gehn, Freund, und mit Menschen spielen. — — Das Schicksal wünscht nicht, daß ich durch Alltagssorgen an den Boden geschmiedet werde. Menschen meiner Art müssen frei sein, wenn sie sich ausleben sollen. Leb wohl.“

Ein Akt, der durch seinen leisen, vollen Ton, durch die Besonderheit der Situation, durch seine getragene Lannerwalzerstimmung und durch viele ernsthafte Gedanken einen wundersamen Reiz hat. Es gehört Schnitzlers ganze Kunst dazu, diesen schlichten Oboespieler zu einer so angenehmen, herzlichen Gestalt zu machen, die stille, verschlossene Frau so liebenswert zu zeigen und selbst der Ulrik Brendelfigur des Puppenspielers jede Spur von Prahlerei und innerer Unehrlichkeit zu nehmen, ja ihr etwas Ergreifendes und Anteilerregendes zu geben. Liegt das wirklich an der Objektivität der Gestaltung, an der Parteilosigkeit des Dichters, der sich für keinen seiner Menschen einzusetzen und keinen abzulehnen scheint? Mag sein, daß darin wirklich das Wesen des rechten Dramatikers liegt, der „gerecht“ sein soll und weder für noch gegen

seine Gestalten anders entscheiden darf, als durch das einzig ihnen gemäße Handeln; nicht durch selbstverräterische Worte, die des Dichters „eigene Meinung" ausdrücken.

Vielleicht ist es wirklich die Meinung des „Puppenspielers": daß es nur eins gibt, allein zu sein, auf sich gestellt, sich seine Welt aufrichten — und daß sonst nichts der Mühe wert ist. Taten bleiben unfruchtbar (bleiben sie es? Der kleine Knabe in diesem Stück lehrt es anders — und vieles in Schnitzlers übrigen Werken noch mehr). Keiner kann dem andern helfen. Es bleibt nur ein Sinn des Lebens: für sich zu leben, die Höchstsumme an Wert und, kann es sein, an Glück zu schaffen.

Ist dem so? Mag sein, daß es so ist; mag sein, daß das sogar Schnitzlers Meinung ist (oder: damals war) und nicht nur die besondere dieser dramatischen Studie. Aber dann hätte, von unserer Einstellung von heute aus, das Leben einen zu geringen Sinn. Dann ist wieder einmal die Zeit da, nach einem „Als ob" zu leben; „als ob" man helfen könne, als ob Taten fruchtbar würden, als ob Gott mit jedem von uns seinen Plan hätte (er hat ihn gewiß) . . . Denn alles bricht noch mehr zusammen, wenn die Geistigen und Tatbegabten sich beiseite schleichen und das Feld den Unbekümmerten, den Sinnlich-Gefräßigen überließen. Wir brauchen jetzt (als Führende) nicht Wehleidige, sondern Entschlossene, hellgeistige Einbrecher ins Dasein, Wegräumende, Platzmachende, vom rechten Wissen um die wahren Lebenswerte Besessene . . .

Aber: es ist nicht Schnitzlers Wesen und Amt, sie zu schildern. Hier hält der Einwand ein. Denn wir haben Wesen und Amt zu ehren und zu werten, nicht: ihm vorzuschreiben, was er „soll".

Besonders nicht, wenn er so entzückende Kuriositäten gibt wie das Puppenspiel „Der tapfere Cassian“ (1903) und die Groteske „Zum großen Wurstel“ (1904).

Der „Cassian“, in dem auch gezeigt wird, wie ein Studiosus seinem kriegerischen Herrn und Meister an abenteuerlichen Plänen, an Renommage, an Glück im Würfelspiel und der Liebe über den Kopf zu wachsen scheint, bis er doch dem Stärkeren unterliegt und mit einem Degenstich im Leibe am Boden liegt, um Hab und Gut und um die Geliebte geplündert — der „Cassian“ ist eine aparte Meisterminiatur, bezaubernd in seinem Marionettenton und der gleich alten, blaßkolorierten Kupfern wirkenden Stimmung. Alles ist übertrieben bis ins anmutig Exzentrische, jedes Wort pompös unreal, jede Aktion ins Ungeheuerliche stilisiert; man kann sich nichts Unwirklicheres denken. Aber auch nichts reizender Lebendiges dabei, ins Tanzhafte, zur Musik von Gebärde und Wort Erhöhtes. Eine Kleinigkeit; aber die „Kleinigkeit“ eines großen Künstlers. Puppenstube, zierliche Kleider, große Reden, bramarbasierende Aufschneidereien; rasch entzündete Liebe, Eifersucht eines schon Erkalteten: Würfel klingen im Becher, Degen klirren, Unwahrscheinliches begibt sich, einer spielt sterbend die Flöte, in der Ferne verklingt ein Posthorn ... Das ist alles. Und ist zum Verlieben.

Und nun gar der „Große Wurstel“. Dieses ironische Phantasiespiel mit den eigenen Gestalten und dem eigenen Publikum; voll Spott und Gelächter, und voll hintergründlichen Sinnes dazu. Ein Praterwirtshaus ist da; eine Theaterbude, in der ein neues Stück aufgeführt werden soll; alle Arten von Beschauern, der Naive, der Wohlwollende, der Bissige, der bornierte Bürger; der Direktor, dessen Ausruferton in seiner

Echtheit (und seinem blühenden Unsinn) erschütternd wirkt, der aufgeregte Dichter, der mich an einen erinnert, der in jeder der (wenigen) Aufführungen seines Griechendramas geschäftig zwischen den Reihen des Burgtheaters umherging, um ein anerkennendes Wort zu erhaschen — und der dann doch ganz anders wird, zu wachsen und ein Spiegelbild Schnitzlers selber zu werden scheint. Sogar Figuren aus fremden Dramen mengen sich drein; Beer-Hofmanns Graf von Charolais spricht Schicksalsweisheiten, Bahrs „Meister" zupft den Poeten am Ohr und sagt ihm „Wurstl!", gerade in dem Augenblick, in dem er es vielleicht am wenigsten ist. Und dieses Stück selbst ist eine bezwingend überlegene Selbsttravestie, reduziert die Grundmotive und die Gestalten des Schnitzlerschen „oeuvre" auf eine überwältigende Primitivität und auf Abbreviaturen von überraschender, kurzangebundener Komik. Das alles gibt eine Heiterkeit des Unwirklichen, die durch das Reale der Vorgänge vor der Bühne fast traumhaft erhöht wird; einen Schattentanz, der so eindringlich berührt, weil er eben nur wie das rasche Vorübergleiten einst geliebter Gestalten ist, die hier auf eine wesentliche Linie, einen einzigen Ton gebracht werden und eben dadurch in ihrer Verdichtung spielhaft und heftig zugleich wirken. Dann aber, nachdem der Dichter jeder seiner Figuren all die Etiketten aufgeklebt hat, mit denen ihn die Mitwelt nun einmal versehen zu müssen glaubte, und nachdem er sogar den Tod auftreten läßt („Liebe und Tod" — man erinnert sich?), zuerst schauerlich verhüllt und große Worte sprechend, aber gleich darauf als Hanswurst mitspielend — dann beginnen die Puppen ein selbsttätiges Leben, kümmern sich nicht mehr um Autor und Text — und jetzt fließt alles ineinander; ein Herr

im Parkett erhebt sich, macht Skandal, will sich nicht um den Schluß betrügen lassen, der dem Autor offenbar nicht eingefallen ist, leugnet die Realität des empörten Dichters („Ach was! ... Sie! ... Sie kommen ja auch nur vor!"), muß sich das gleiche vom Direktor gefallen lassen („Wollen Sie mir einreden, daß Sie ein wirklicher Theaterbesucher sind?") und wird auf die Bühne bugsiert: „Sie gehören da herauf — vorwärts, rasch!" Der Dichter steht ratlos auf den Stufen:

„Das Spiel ist aus! Was für ein toller Spuk!
Wer schützt mich vor den eignen Scheingestalten?
Hinweg mit euch! es ist genug!
Wagt nicht, selbstständig hier im Raum zu walten!
Und wenn ich so viel Seel' euch eingeblasen,
daß ihr nun euer eignes Dasein führt,
ist dies höchst frech' und unvernünft'ge Rasen
der Dank, der meiner Schöpferkraft gebührt?"

Aber selbst dieser wunderlich aufschlußreiche Sinn, der den Dichter im Schaffen und im Leben oft berührt haben mag, ist noch nicht der letzte dieses bizarr phantasierenden Spiels: ein bleicher Unbekannter, im blauen Mantel, schwarzlockig, ein bloßes Schwert in der Hand, steht plötzlich da und trennt mit einem Hieb alle Drähte; aber nicht nur die Marionetten, auch alle Menschen vor ihm sinken zusammen — denn:

„Dies Schwert hier ... macht es offenbar,
wer eine Puppe, wer ein Mensch nur war.
Auch unsichtbaren Draht trennt diese Schneide
zu manches stolzen Puppenspielers Leide!
... — — Mir graut vor meiner Macht!
Ist's Wahrheit, die ich bringe, oder Nacht?
Folg' ich der Himmlischen ... der Hölle Ruf?

Ist es Gesetz ... ist's Willkür, die mich schuf?
Bin ich ein Gott? ... ein Narr? ... bin euresgleichen?
bin ich ich selber — oder nur ein Zeichen?"

Er weiß es nicht — und wir ebensowenig: ist es der freie Wille? das Gewissen? die Macht der Wahrheit? Oder der Künstler, der das Echte vom Falschen scheidet? Das Göttliche im Menschen? Oder nur ein Augenblick der Selbsterkenntnis? Fast möchte man dies meinen; denn sobald der seltsame Fremde fort ist, wird es wieder hell, Menschen und Marionetten erheben sich wieder, die Musik beginnt, der Dichter rennt wieder aufgeregt hin und her und der Direktor tritt neuerdings vor, um den Beginn des Stücks anzukündigen: „Meine Herren, hier ist zu sehen ..." Das alte Spiel geht weiter, wiederholt sich, schnurrt ab, als wäre nichts geschehen ...

Ich möchte diesen Schluß nicht „erklären" und kommentieren (obgleich es vielleicht nicht allzu schwer wäre). Gerade im Unausgesprochenen, im Nichtbeantworten all der sinnvoll-unsinnigen Fragen liegt der ungewöhnliche Reiz des ungewöhnlichen Stücks. Wer sein Bedeutungsreiches nicht spürt, nichts von den Rätseln des schöpferischen Menschen weiß, die hier, nicht gelöst, aber gezeigt werden, wird immer noch an dem ausgelassenen Scherz des Dichters seine Freude haben, der hier mit blendendem Geist, mit Phantasie und anmutig frechem Witz über sich selbst zu lachen weiß. Anderen wird es mehr sein: der Ausdruck mancher Beklommenheiten, mancher geheimnisvollen Stunden, manches Staunens des Dichters vor dem Wunder des Schöpferischen. Man soll es nicht ausdeuten. Aber wer in der rechten Weise darüber zu lächeln weiß, wird auch den Künstler

besser verstehen, der diese übermütig lustige, übermütig ernste Burleske über die Bühne gejagt hat. Und wird ihm fortan näher sein.

ERLEBTES UND ERZÄHLTES.

Mit all diesen Werken ist Schnitzler zur vollen Reife gekommen. Jetzt steht er auf Mittagshöhe. Prangt in reichen, schweren Garben. Die Zeit der Ernte ist da. Die Entwicklung geht fortan mehr aufwärts als vorwärts. Der geistige Inhalt seiner Welt, die Art der Gestaltung, die Lebensaspekte — all das, was seine Werke zu solchen Besonderheiten innerhalb der deutschen Dichtung von heute ausmacht, ist in seinen Grundrissen da (und mehr als bloß in seinen Grundrissen). Jetzt wird der Stoffkreis mehr als zuvor ausgeweitet; neue Töne erklingen. Verbinden sich mit der alten Melodie oder vereinen sich zu anderer, oft fremdartig anziehender, süß rätselhafter und banger Weise. Die Fülle des Fabulierens wird intensiver. Ein merkwürdiger Zug zum Geheimnisvollen, der zeitweilig auf beunruhigende und halb ironische Art reizvoll wirkt, wird bald wieder überwunden und weicht schließlich einer immer bewußteren Hellgeistigkeit, in der ein wachsendes Mißtrauen gegen alle Gefühlsunklarheiten, alles Unkontrollierbare und Willkürliche zu fühlen ist. Schnitzler ist zu viel Dichter, um jemals zum Rationalisten zu werden. Aber es steckt eben doch auch zuviel vom Arzt, vom Tatsachenmenschen, vom Diesseitsverkünder in ihm, um nicht das Unverläßliche aller sichtbaren und fühlbaren Erscheinungen zu spüren, die nicht von der Vernunft regiert oder doch

erkannt zu werden vermögen. Und er hat zuviel lebendige Güte in sich, um bei solcher Wertung des Geistigen — das in seiner produktiven Ausformung etwas viel Selteneres und in Verbindung mit einem großen Herzen etwas viel Wertvolleres ist als die bloße Wärme des instinktiv Gefühlsmäßigen — jemals in dürre Abstraktion oder auch nur in sterile Spiele des Verstandesmäßigen zu geraten. Kein Zweifel, daß diese Mischung das Elementare so ziemlich ausschließt. Ebensowenig, daß Arthur Schnitzlers weltmännische Skepsis oft auf die eigenen Einfälle irgendwie auskühlend zu wirken scheint: er wird — von vereinzelten Momenten abgesehen — immer leidenschaftsloser in der Darstellung, immer überlegener in der geistigen Führung. Wird immer mehr „Puppenspieler". Und vielleicht gerade dadurch immer gegensatzvoller lebendig und reicher als Gestalter: seine Menschen sind immer komplizierter organisiert, werden interessanter vielseitig in der höchst mannigfaltig zusammengesetzten, durch Zwischentöne, Widersprüche und überraschend abgestufte Wesenszüge unendlich bereicherten Art der Charakterbildung. Das besondere Exemplar scheint ihm immer wichtiger, die besondere Problemkonstruktion immer unwichtiger zu werden. Freilich schon deshalb, weil sich eben aus wirklichen „Exemplaren" das Problem von selber ergibt; ohne Konstruktion.

Das alles dürfte sich schon in der Betrachtung und Darstellung der bisher gezeigten Werke Schnitzlers angekündigt haben. Fortan zeigt es sich immer schärfer und auch in der gleichzeitig mit den letzten Dramen entstandenen Novellenreihe spricht es sich immer bestimmter und beziehungsvoller aus. Beziehungsvoller auch im Sinn gewisser Verwandtschaften und Ent-

wicklungen der Gestalten; ich habe öfters auf derartiges hingewiesen und glaube, daß der aufmerksame Leser auch ohne besondere Hindeutung manche Gemeinsamkeiten oder Weiterführungen solcher Art selbst herausfinden wird; z. B. daß es nur einer Steigerung und einer „Umpflanzung" bedurfte, damit aus der Marie im „Sterben" ihre Namensschwester im „Ruf des Lebens" wurde; und ebenso der Arzt des Dramas aus dem der Novelle — das Grundproblem ist nur ein wenig verschoben, die Voraussetzungen sind etwas anders gruppiert, aber was im Drama geschieht, liegt (zum Teil) in der Novelle vorgebildet. (So wunderlich das auf den ersten Blick hin scheinen mag.) Solche Zusammenhänge gibt es bei Schnitzler immer wieder; aber es ist unmöglich, sie alle hier festzuhalten, schon um nicht Voltaires Vorwurf zu verdienen, der irgendwo sagt: „l'ennuyeux, c'est tout dire". Ich hoffe, daß in all dem bisher Gesagten die wichtigen Linien dieses Dichterporträts deutlich geworden und daß fortan nur mehr ein paar entscheidende Farbentöne und einige Remarquen zu dem Bilde nötig sind. Weshalb die Ausführlichkeit von Inhaltswiedergaben nur mehr dann Sinn haben kann, wenn dieser Inhalt zu Auseinandersetzungen drängt; und die eingehende Erörterung auf das Wesen, das Technische und vor allem auf die menschlichen Ergebnisse eines Werkes nur dann, wenn ich nicht schon Gesagtes zu wiederholen habe; wenn das einzelne Werk die Bedeutung einer neuen Entwicklungsstufe hat; wenn besondere Gestalten, ein neuer Ton, eine merkwürdige Lebenseinstellung, ein bisher noch nicht oder andersartig gewonnenes Resultat der Gedanken und Gefühle aufzuzeigen wären.

Dieses abkürzende Verfahren, das mir dafür ein

Verweilen beim Wesentlich-wichtigen möglich macht, möchte ich gleich bei den größeren und kleineren (zumeist kleineren) Erzählungen anwenden, die Schnitzler in den Jahren 1899—1911 vollendet hat. Nicht bei allen; denn es sind manche unter ihnen, die eben zu jenem „Wesentlich-wichtigen" gehören und an denen der am wenigsten vorübereilen kann, der gerade die Fülle und die Vielfältigkeit des Dichters, aber auch die sprühende Farbigkeit und Bewegtheit seines Weltbildes zeigen möchte. Aber auch bei den anderen nicht etwa, weil sie Minderwertigkeiten bedeuten; zum mindesten nicht in der ungewöhnlichen Kunst des Erzählens, der unvergleichlichen Noblesse der Darstellung und ihrer scheinbar schmucklosen und doch beispiellos sensiblen, getönten, zart schimmernden Prosa, die einfach die Prosa eines Meisters ist: Stücke, wie „Die Weissagung" oder gar „Die dreifache Warnung" sollten und könnten (auch ihrem Inhalt nach — was bei den andern nicht so leicht ginge) längst in den Schulbüchern als klassische Muster deutscher Sprache von heute stehen. Nur daß in dieser stattlichen Erzählungsreihe doch manche sind, die bestenfalls die Geltung von Arabesken, von geistreichen, oft ein wenig bizarren, ja gesuchten, oft ein wenig abstoßenden Randzeichnungen haben können, die in ihrer Vollendung ein Zeugnis für Schnitzlers unsagbar empfindliches Künstlergewissen ablegen, aber für seine Totalität nicht viel Bereicherndes auszusagen haben.

Das gilt, für mein Gefühl, vor allem für die ganz wunderlichen Novellen, die zuerst in zwei Bänden veröffentlicht wurden, denen der Dichter die Gesamttitel „Dämmerseelen" und „Masken und Wunder" gegeben hatte (und aus denen ich zunächst die beiden prachtvollen Stücke „Die Hirtenflöte" und „Die drei-

fache Warnung“ ausscheiden möchte, weil über sie anderes als von den übrigen zu sagen sein wird.) Ich habe wiederholt davon gesprochen, wie sehr Schnitzler sich dagegen wehrt, irgendeinen mystischen Zug in ihm und seinem Schaffen gelten zu lassen; aber auch, wie stark es ihn immer wieder lockt, geheimnisvolle Vorgänge der Seele, unerklärliche Ereignisse des Lebens, sonderbare und rätselhafte Menschen zu schildern und all diese Seltsamkeiten durch eine Kunst des Erzählens zu erhöhen, die den Dingen und Gestalten ihre ungewöhnliche Atmosphäre läßt, ohne jemals die Stimmung des Absonderlichen durch eine „Erklärung“ materialistischer Art zu zerstören, nur hie und da abschwächend oder erst recht anreizend in ihrem Ausklingen, durch einen ironischen Ton, ein vielsagendes plötzliches Schweigen, eine bedauernde „Ignorabimus“-Wendung oder auch nur durch ein halb zweifelndes, halb andeutendes Lächeln und Achselzucken: der Dichter will sich salvieren, will nur der „Berichterstatter“ sein, die Empfangsstation, die die Botschaft ohne Kommentar weitergibt; aber er kann doch seinen Anteil an all dem mysteriösen Geschehen, ja sein Gebanntsein durch den magischen Reiz dieser unverständlichen Dinge, dieser unglaublichen und doch eintreffenden Prophezeiungen, dieser Macht der Wünsche, dieser Übertragung der Gedanken, Gefühle und der Willenskraft, weder ganz wegleugnen noch ganz wegironisieren. Es ist freilich zu sagen, daß gerade die beiden extremsten (in diesem Sinn extremsten) Geschichten dieser Art auch die beiden wesenlosesten sind: „Die Fremde“ (1903), die vielleicht wieder, nur auf besonders ungewöhnliche und phantastische Art, zeigen will, daß die geliebteste Frau die unerkannteste ist und daß ihr Zauber, ohne den das

Leben des Mannes wertlos wird bis zum Weggeworfenwerden, gerade in dem unlösbaren Rätsel ihres Wesens liegt — diese „Fremde“ kann ich nur als „Faktum“ hinnehmen, als kuriosen Bericht eines kuriosen Falls (vielleicht sogar eines pathologischen Falls — ich weiß es nicht recht), aber nicht als einen Beitrag zur Erkenntnis der Seele oder der menschlichen Schicksale, nicht einmal als einen Vorfall, der mich der Gestalten wegen fesselt, die dies Befremdende erleben; denn sie sagen mir nichts Rechtes, nicht nur die Frau bleibt die „Fremde“, der Mann ist um nichts begreiflicher, wenn auch „normaler“ in seinem Wesen. Bleibt Arthur Schnitzlers fabelhafter Erzählerrhythmus; aber er hat alle zu sehr verwöhnt, als daß jedes „Was“ über dem „Wie“ vergessen werden könnte. Das gilt ebenso von dem an sich sehr spannenden „Tagebuch der Redegonda“ (1909), bei dem man zum Schluß einfach die Empfindung eines Aufsitzers hat: daß ein Mann, der (sei es aus Schüchternheit oder aus Ehrenhaftigkeit) seine Liebe zu der Frau eines andern nicht gesteht, sondern sie nur in seinem Tagebuch erlebt, aber mit solcher Intensität, daß das Tagebuch jener Frau geradezu die Fortsetzung und das Echo des seinen wird — das wäre ein durch Telepathie immerhin erklärbarer Vorgang; aber Schnitzler läßt seinen Einfall in solch phantastischer Ironie des Unwirklichen und Unmöglichen schillern und löst zuletzt alles derart in Gelächter und Spott, daß schließlich nur ein Gefühl des Düpiertseins übrigbleibt, auch wenn man zu begreifen anfängt, daß er nur sehr geistreich und überlegen zeigen wollte, wie irgendeine simple Nachricht (hier die von dem Duelltod eines Bekannten) in einer Dichterseele zu nächtlich traumvoller Stunde eine unwirklich-überwirkliche, visionär überschärfte Erkenntnis der wahr-

haften (wenn auch nicht „tatsächlichen") Zusammenhänge zu wecken vermag. Aber auch hier: zu wenig für Schnitzler, zu wenig ... Und das gilt noch viel mehr, wenn auch in andrem Sinn (und auch hier wie immer in diesem Buch des Bekennens zu einem geliebten Künstler: durchaus subjektiv, für meine Empfindung, von meiner Einstellung aus gesehen) für eine Novelle aus dieser Reihe, für die Schnitzler selbst immer eine Vorliebe hat, die ich mir nur durch die Bravour des „Romanciers", seinen Takt und seine Subtilität im Schildern des Heikelsten verständlich machen kann, an der er seine Freude hat; eine Novelle, die für mich, neben der blendend erzählten „Frau Beate und ihr Sohn" die peinlichste (nicht nur: peinigendste), unangenehmste, ja abstoßendste unter all seinen Dichtungen ist: „Der Mörder" (1910). Nicht weil das Stoffliche so unerquicklich ist: einer, der ein entzückendes, reiches Mädchen liebt, aber ein Probejahr auf sich nehmen muß, um die Sicherheit der beiderseitigen Neigung zu prüfen, fährt mit seiner bisherigen kranken Geliebten nach dem Süden, wird von ungemessener Sehnsucht nach der andern derart überwältigt, daß er das sanfte, leidende Geschöpf an seiner Seite als Last und Hemmnis empfindet und sich ihrer durch Morphium auf so raffinierte Weise entledigt, daß selbst der Arzt der Wahrheit nicht nahekommt; zurückgekehrt aber findet er die Angebetete mit einem andern verlobt, kann sie nicht einmal durch sein Geständnis für sich retten, daß er um ihretwillen das Äußerste getan hat und zum Mörder geworden ist, und fällt im Zweikampf von der Kugel eines Barons, der die Gemordete heimlich geliebt hat und (vielleicht) die Untat, jedenfalls aber deren Möglichkeit, ahnte ... Gewiß, kein erfreulicher Stoff; aber es liegt nicht an ihm

allein, daß die Novelle so deprimierend wirkt — die geradezu imponierende, ganz unpathetische Meisterschaft, die Schnitzler hier erreicht, vermöchte über weit widerwärtigere Geschehnisse hinwegzubringen. Es liegt an der Indifferenz und der inneren Kälte der Gestalten, bei scheinbarer starker emotioneller Beteiligung, liegt am Unsympathischen dieser Beteiligten, an der tiefen Interesselosigkeit, die man für sie hat: sie lieben — meinetwegen; sie morden — auch gut; sie können zusammen nicht kommen — schön; „er" wird umgebracht — um so besser; „sie" nimmt einen andern — all right. Das ists. (Und nicht nur in diesem Werk; auch in manchem viel wertvolleren.) Zuviel Aufwand und Geräusch — nicht vom Dichter aus, der immer wunderbar ruhig und gelassen zu bleiben scheint —, aber von diesen Menschen aus, die mich nichts, nichts, nichts angehen. So wenig, daß man sich durch ihre Angelegenheiten fast belästigt, sich selber aber als „Belauscher" beinahe indiskret vorkommt — was immer der Beweis für eine innere Unbeteiligung des Lesers oder Zuschauers ist.

Nicht „bedeutend", aber sehr anziehend in ihrer spöttisch melancholischen Sordiniertheit und ihrer unaufdringlich parfümierten, lässigen Eleganz ist die Geschichte vom „Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg" (1903), die eine Menge feiner, kleiner psychologischer Delikatessen und dazu (auf ein paar Seiten) mehr Psychoanalyse in der Darstellung „verdrängter" Empfindungen, der „Ambivalenz der Gefühle", der „Allmacht der Gedanken", der „Sympathie für den Dritten" und anderer seelischer Subtilitäten als mancher dicke Band. Wäre die Erzählung (in der nebenbei ein Tenor so unwahrscheinlich wahrscheinlich gemacht wird, daß er wie ein Porträt wirkt und

daß ihn vermutlich jede Opernstadt, sicher aber Wien als „den ihren" agnoszieren wird) nicht so reizvoll amüsant und wäre sie nur um etwas weniger exquisit bis ins unscheinbarste Detail künstlerisch durchgebildet, man möchte fast meinen, daß der betrachtsam lächelnde Dichter, der sich ja auch selber gerne einmal ein wenig zaust, sich eine seiner kleinen Malicen geleistet und sich den witzigen Scherz erlaubt hätte, die „Zünftigen" von der Fakultät ein bißchen zu parodieren und in einer literarisch gestalteten „Beispielsammlung" ein konzentriertes Kompendium ihrer Lehre zu geben. (Ist aber gewiß nicht seine Absicht gewesen.) Eine fesselnde, im Ton sehr schöne, in ihrer Landschaft und ihrer Atmosphäre sehr anziehende Novelle ist „Die Weissagung"; auch hier merkwürdig, wie der Dichter, der in den sonderbaren Vorgang einer trotz aller Vorsichtsmaßnahmen, aller Flucht, aller Abwehr genau nach zehn Jahren eintreffenden Prophezeiung mitverstrickt ist, hinterher wieder, ohne eine „reale" Erklärung zu suchen oder zu finden, alles Unbegreifliche des Geschehens auslöscht, ja sogar die schriftlichen Beweisstücke schließlich als leere, unbeschriebene Blätter in der Hand behält und freilich dadurch dieses Unbegreifliche noch unbegreiflicher macht. „Das neue Lied" (1905) gehört seinem Wesen nach eigentlich gar nicht in diesen Zyklus; es ist die ergreifende, stille, einfache Geschichte einer erblindeten Volkssängerin, die von ihrem Geliebten verlassen wurde, ihm dann als Blinde wieder begegnet und gerade dadurch ihres Elends und ihrer Verlassenheit, ja des leisen Grauens, das sie trotz ihrer hilflosen Lieblichkeit erweckt, erst ganz bewußt wird und sich tötet. Das ist wunderbar gestaltet; in dem leisen Volksliedklang, der über dem Ganzen schwebt,

in dem schlichten, rührenden (und doch niemals rührseligen) Ton, in der Knappheit und Lebendigkeit der Charakteristik und vor allem in der unvergleichlichen Schilderung des armseligen, falsch sentimentalen, flitterhaften Lebens der Vorstadtsänger, ihrer grotesken Erscheinungen und ihres eigentümlich wienerischen Wesens. Eine kostbare Miniatur. — „Der Tod des Junggesellen" (1907) ist eigentlich ein novellistisches Seitenstück zu den „Letzten Masken"; der sterbende Hagestolz, der seinen Freunden in vollem, behaglichem Bewußtsein seiner Gemeinheit einen Brief hinterläßt, in dem er ihnen (trotz seiner Sympathie für sie!) mitteilt, daß er all ihre Frauen besessen habe, ist um nichts nobler in der Preisgabe der einst Geliebten und um nichts wertvoller in seiner hämischen, erträumten Genugtuung als der neidverzehrte Rademacher (eher noch wertloser, weil ihm der Impuls des Hasses fehlt); aber es wirkt hier nicht so verletzend, weil es nicht zur Hauptsache wird: Schnitzler will zeigen, wie diese posthume Nachricht auf die einzelnen Freunde wirkt, und es ist, bei allem überlegenen, lautlosen Humor, mit dem er es tut, wieder sehr bezeichnend, daß der Arzt und der Kaufmann die bessere, der „Dichter" die schlechtere Rolle spielt, eitler, in komödiantischer Kontenance, bis übers eigene Grab hinaus auf gute Pose bedacht. „Der tote Gabriel" (1908) schließlich ist eine kleine, ganz aparte Novellette von einigem Situationsreiz und nicht ohne ein paar funkelnd geschliffene Repliken; für den Betrachter von Schnitzlers Gesamtwerk ist darin die „großartige" Schauspielerin Wilhelmine Bischof interessant, die in hirer Mischung von Genialität und Schwachsinn ebenso wie in ihrer deklamatorisch pompösen Sprunghaftigkeit mit der „Schauspielerin" im „Reigen" einfach

identisch und die andererseits in einem Zug mit der Beatrice verwandt ist: weil sie zu den Frauen gehört, die über nichts zu staunen vermögen, auch über das Ungeheuerste nicht, und die deshalb keinem ganz gehören ...

Fern von aller Realität aber, dafür um so stärker leuchtend in der Eindringlichkeit des Gedanklichen und in der hellsichtigen Kraft, mit der ein reif und weise Gewordener nun Sinnbilder des Lebens und der Welt malt, prangen zwei phantasievolle Erzählungen, die ich eben deshalb zu den Höhepunkten der Schnitzlerschen Dichtung rechne. „Die dreifache Warnung" (1911) ist eigentlich nur eine kurze Parabel; aber sie enthält aller Weisheit letzten Schluß — freilich: aller Weisheit eines Dichters, der ein Gottgläubiger, aber kein Metaphysiker sein will, der an keine andere Unsterblichkeit als an die des Geistes, an kein anderes Leben als an unser irdisches, einmaliges glaubt. Aber auf diesen wenigen Seiten ist, mit einer Konzentration und einer Bildhaftigkeit von größter Kühnheit, die Unfreiheit des Willens, die Wehrlosigkeit des Menschen gegen Schicksal und Bestimmung, die Gewalt der Kausalität, der Sinn alles vermeintlich Sinnlosen, die Überhebung des Erkennenden und die Unentrinnbarkeit jeder in die große Kette des Seins und Werdens versponnenen Kreatur vor den geheimen Gesetzen der Ewigkeit in unvergeßlicher Weise zu dichterischer Anschauung geworden, jeder bloßen Abstraktion entrückt, ganz Bild und Erlebnis, und gerade dadurch mächtiger nachklingend als manche bändereiche philosophische Spekulation. Die andere Erzählung aber, die „Hirtenflöte" (1911), hat in der Darstellung eines durch alle Tiefen und Höhen des Daseins gejagten Frauenlebens, in dem zum ersten und

einzigen Mal alle Möglichkeiten der Sehnsucht, der Wünsche, der Wirklichkeiten, der Träume, der Furcht ganz erfüllt werden, die in der Seele eines Weibes schlummern können, etwas ganz und gar Bezwingendes in der Farbenglut und der hinreißenden Fülle, in der all dies außerordentliche Geschehen lodert, in dem höchst sonderlichen Ton, der immer den Eindruck des Märchenhaften weckt, obgleich nichts Übersinnliches oder Unwirkliches geschildert wird (wenn auch immer das völlig Ungewöhnliche) — vor allem aber in der Tiefe der Perspektive und des Ideellen: man hat den Eindruck wie vor einem jener alten Bilder, wie sie Schnitzler im „Einsamen Weg" und in der „Frau Berta Garlan" erwähnt, in deren Vordergrund irgendeine Landschaft oder eine Gruppe von Menschen zu sehen ist, im Hintergrund aber, in vielfach geöffneten Ausblicken, die ganze Welt mit ihren Abenteuern, ihren Gefahren und Lockungen. So wirkt auch diese farbentrunkene „Phantasie vom Weibe", aufwühlend, lichterloh entzündend, eines tiefen Sinnes voll, zu Menschlichkeit und Verstehen aufrufend; und in einem Vollklang des Sprachlichen, einer Schönheit des Worts, fern aller Rhetorik und aller dekorativen Künste, ohne Hypertrophie des Ausdrucks, glanzvoll instrumentiert, kein Satz überflüssig — fast hätt' ich gesagt: kein Takt; und wirklich, es ist, wie wenn man eine Straußsche Partitur vor sich hätte, Ariadne oder die Frau ohne Schatten. Soviel Musik ist in dieser Erzählung, die bis ins Abgründige gräbt: man denkt der hundertzwölf Stufen in Ekbatana, von denen der Herr von Sala erzählt, die nirgends mehr hinführen, weil man die hundertdreizehnte (und die übrigen alle) nicht freigelegt hat — und die in Wirklichkeit doch irgendwo hinführen. Daß der Dichter dieses „irgendwo" spüren

macht, ohne es erst auszusprechen, gehört zum zwingendsten Zauber dieser wundersam betörenden, lange noch nicht erkannten Dichtung.

Aber nun muß ich zurückgreifen und von einem Werke sprechen, das seiner Entstehungszeit nach vor den eben betrachteten liegt (und muß gleichzeitig um Begnadigung bitten, wenn ich zwei „Nebensächlichkeiten", die novellistische Studie „Die griechische Tänzerin" und das sehr lustige, von grotesker Knockaboutlaune erfüllte Scherzo „Exzentrik" eben nur als Nebensächlichkeiten erwähne). Ich habe die „Frau Berta Garlan" mit guter Absicht nicht in Zusammenhang mit all diesen Novellen gebracht, obwohl das im Jahre 1900 entstandene Buch zwischen diesen und den Meisterstücken des „Leutnant Gustl" und des „blinden Geronimo" steht (letzterer wieder, was hier nur angedeutet sei, in irgendeiner mehr fühlbaren als formulierbaren „Gegenstück"-Beziehung zu der Novelle „Das neue Lied"; und nicht nur der Äußerlichkeit wegen, weil beide von blinden Sängern erzählen — oder vielmehr von Menschen, die durch ihre Erblindung zu ihrem Broterwerb als Sänger kommen; sondern auch in manchen Innerlichkeiten). Aber die „Frau Berta Garlan" ist in der ganzen Art ihrer zuständlichen Schilderung so ganz anders als all diese kürzeren Werke, ist fast mehr Roman als Novelle (obgleich ihr das Abzeichen des Heyseschen „Falken" nicht fehlt), daß ich sie lieber zu einer andern Schöpfung des Dichters stelle, deren „Held" wiederum zur Berta Garlan in einer Art Symmetrieposition steht; zu einer seiner technisch verbautesten und ideell wertvollsten Schöpfungen, deren Mängel schon dadurch liebenswert sind, weil sie nicht dem Unvermögen, sondern der Überfülle des Gedachten und Erlebten zu-

zuschreiben sind: zu dem Roman „Der Weg ins Freie". Die beiden Werke gehören in gewissem Sinn zusammen, obgleich das eine fast ganz im Instinkthaften, das andere im Geistigen wurzelt; sie ergänzen sich — und nicht nur als österreichische Dokumente, die in ganz besonderer Weise (von den singulären Vorgängen abgesehen) die Provinzstadt und die Großstadt in ihrem Leben, in ihrer Landschaft und ihren Menschen lebendig machen. Und noch in vielem andern.

Ich habe die „Frau Berta Garlan" vorhin einmal „unsere", will sagen die österreichische „Madame Bovary" genannt. Sie ist es wirklich, menschlich und künstlerisch. Im Abbilden des engen Zirkeltanzes, des beschränkten Ideenkreises, der (wirklichen und seelischen) Topfguckerei und der friedlich umgrenzten Interessen der Leute in der Kleinstadt, die doch, wenn alles Äußerliche von ihnen abfällt, ganz dieselben sehnsüchtigen, fiebernden, armen, wirren Menschen sind wie die „Intellektuellen" und Kultivierten der Residenz, dieselben Tragödien und Komödien der Seele durchleben und ebenso ihre Atridenschicksale und Stuartgeheimnisse tragen. Und in der Bestimmtheit der Darstellung, die so außerordentlich ist, daß man Ort und Menschen sofort erkennen müßte, wenn man einmal in dieses kleine Landstädtchen geriete, und daß man mehr von ihnen weiß, als sie selber, mehr, als der Dichter schildert, der hier eine Objektivation und eine Leuchtkraft des Bildens hat, das ein Gewimmel von Leben mit der Unwiderruflichkeit des Schöpferischen hinstellt. Es ist ihm hier offenbar gar nicht darauf angekommen, irgendwelche „interessante" Menschen zu zeigen; er beweist in diesem ungewöhnlichen Buch wieder, daß nicht die Dinge und die Geschöpfe, sondern die Augen, die auf ihnen ruhen, entscheidend sind; daß

auch das „unbedeutendste“ Wesen fesselnd wird, wenn es ganz wahrhaft und in all seinen aufschlußgebenden Zügen offenbart wird. Das hat Schnitzler mit dieser Frau Berta Garlan, aber auch mit all den andern Menschen dieses kleinen Romans getan; sie leben und sind und hinterlassen die Spur ihres Daseins in jedem, der sie mit dem Dichter erblickt hat. Dieser herabgekommene Hauptmann, der sich durch einen obszönen Wandel einen kläglichen Don Juan-Nimbus geben möchte; der feine, ernste, gelähmte Herr Rupius, dessen Frau mit seinem Wissen in Abenteuern der Großstadt eine Beschwichtigung ihrer brachliegenden Jugend sucht, aber den Gatten liebt und an einem verbotenen Eingriff zugrunde geht; das Ehepaar, das seine heftige Verliebtheit in solch geschmackswidriger Prahlerei öffentlich dokumentiert; all diese Familien mit ihren geheimen Lastern und Trauerspielen, in ihren double ménages eine double ménagerie — all das steht da und kann nicht mehr weggelöscht werden. Der „Inhalt“ ist ja fast Nebensache: daß eine junge, in die kleine Stadt verschlagene Witwe, die eine mehr auf Achtung als auf Liebe begründete kurze Ehe durchlebt hat, sehnsüchtig nach einem Frauenglück, ihren Jugendgeliebten in Wien wiederzufinden weiß, der inzwischen ein berühmter Virtuose geworden ist und der sie für eine Nacht nimmt, halb gelangweilt, halb in Eitelkeit und Sinnlichkeit, und der sie dann so brutal und gleichgültig wegwirft, daß sie enttäuscht, erniedrigt und mißhandelt in die Einförmigkeit ihres bisherigen Lebens zurückkehrt — das ist schließlich nur der Anlaß zu psychologischen Durchleuchtungen und zu einer Menschenschilderung, wie sie selbst bei Schnitzler nicht zu den Häufigkeiten gehört: es ist einfach Vollendung in jedem Zug. Das Beziehungsvolle

der Schicksale, auch dort, wo die Einzelnen nichts vom Erleben der Andern wissen und doch irgendwie aufeinander wirken, ist, gerade weil es niemals ausdrücklich gesagt wird, zu seltsam aufscheuchendem Eindruck gesteigert. Um ein Beispiel anzuführen: es ist ganz unvergleichlich, wie Frau Berta plötzlich eine Widerspiegelung ihres Erlebnisses in dem der jungen Frau Rupius sieht, die an einer verpönten Operation stirbt (und zwecklos stirbt, denn ihr gütiger Mann hätte ihr Kind wie das seine gehütet) — und wie sie mit einem Schlag die furchtbaren Möglichkeiten vor Augen sieht, denen sie sich in ihrer leichtentschlossenen Verblendung preisgegeben hat und denen sie entronnen ist — gerade durch derartige Parallelismen erzielt Schnitzler Wirkungen von fast unheimlicher Erkenntniskraft. Und geradezu eine tragikomische Subtilität liegt darin, daß Bertas Geliebter, der Geiger Emil Lindbach, offenbar nur in ihren Augen ein großer Künstler, in Wahrheit aber wohl bloß ein „berühmter" ist: es erhöht die erotische Ironie des Falles, wenn er nur ein geigender Kommis ist und wenn nur die Einbildung der liebenden Frau diesen unausstehlichen, süffisant zerstreuten, mokanten Herrn, der offenbar hier nur liebt, wie er Violine übt, nur als Training der rechten „Fingersätze" und Gebärden, mit allem Schönen ihrer Erinnerung und ihrer Sehnsucht umkleidet. Eine sehr alltägliche Geschichte, an sich gar nicht „schön" oder auch nur sympathisch, eher irrelevant und ein wenig verstimmend — und doch in jedem Moment anziehend und bewegend. Vielleicht nur, weil sie wahrhaft ist; weil nichts beschönigt und „idealisiert" wird; weil diese Menschen gezeigt werden, wie sie wirklich sind, bis in ihre verborgensten Regungen, in ihren Selbstbetrug, ihre verschwiegensten Gedanken und Gefühle und im

Aufrechthalten der ihnen nun einmal zugewiesenen „Rolle“ in ihrem kleinen Dasein. Es gibt noch immer nichts, was „interessanter“ wäre.

Doch: es gibts. Wenn nämlich zu alledem ein starker geistiger Inhalt kommt, der zur Auseinandersetzung mit wichtigen Lebensfragen lockt. Das zeigt sich im „Weg ins Freie“, dem einzigen großen Roman Arthur Schnitzlers, der Frucht dreier ergiebiger Arbeitsjahre (1905—1907). Es ist ein Buch, das ganz von Selbsterlebnis schwer ist; von Selbsterlittenem, Durchkämpftem, Durchdachtem. Ein Buch der Ergebnisse, übervoll von allem, was dem Dichter persönlichste Angelegenheit war und was in ihm zu innerer Ordnung kommen mußte, wenn er das seiner würdige geistige und menschliche Leben führen wollte. Und: ein Buch der Erlebnisse, die noch in ihm nachzittern, auch wenn schon Jahre verflossen sind, seit sie ihn erschüttert und in Schmerzen gereift hatten. „Der Weg ins Freie“ ist vor allem einer für Schnitzler selbst, und er hat ihn gefunden. Während die Gestalten seines Romans kaum danach geschaffen sein dürften, ihrer Enge zu entrinnen. Betrachtet man das Werk von seinem Ende aus, so wirkt sein Titel beinahe wie eine Falschmeldung. Aber ich gebe unbedenklich mehr preis als bloß den Titel; gebe den äußeren Inhalt, die Hauptperson, ja die ganze Komposition, die der starken Gliederung und des Gleichgewichts der Proportionen entbehrt, mit in den Kauf: und übrig bleibt ein Buch voll starker Gedanken, voll hoher Menschlichkeit, voller schwerwiegender Fragen und Antworten, ein Abbild unserer Zeit und des Österreich der Vorkriegsjahre, voller Erkenntnisse, von denen jede in Schmerzen errungen war, und voller Gestalten dazu, reicher gedrängt und lebensnäher gegenwärtig als in

einem andern Werk Schnitzlers; und unter ihnen eine Menge, die einen mit vertrauten Augen anblicken und den Wert meisterlicher Porträts haben: nicht nur das „Café Griensteidl“ und der damalige Literatenkreis (nicht der der näheren Freunde) sind zu sarkastisch geistreicher Skizze Modell gewesen; auch ein paar gute Erscheinungen der Wiener Gesellschaft zur Jahrhundertwende stehen da; z. B. der Komponist des zum Volkslied gewordenen Fiakerliedes, der keine Noten lesen konnte, und sein Sohn, der überaus witzige, alle zum Narren haltende Sportmaler, beide jetzt schon tot und in diesem Buch immer noch zum Greifen lebendig, bis zur Klangfarbe ihrer Stimme und ihres besonderen Tons — und ebenso alle andern, noch Lebende und längst Gestorbene, bleiben hier bestehen, wie der liebe Gott sie geschaffen und der liebe Schnitzler sie nachgebildet hat. Ein deformiertes Buch: weil sein innerer Reichtum fortwährend überquillt und sein Gefäß sprengt; ein mehr improvisiertes als komponiertes Buch, dessen stärkster Reiz vielleicht darin liegt, daß hier Tagebuchblätter zu Dialogen und zu menschlichen Erscheinungen geworden sind; ein Buch, dessen Held wenig Anteil weckt und wenig Ethik offenbart; zudem eines, in dem die eigentliche Handlung und ihre Träger allgemach vom Mittelpunkt weg an die Peripherie geschoben werden — was sowohl an der Art der Führung als an der Art dieses Georg von Wergenthin liegt, der sich vom Spielhagenschen Herzenseroberer eigentlich nur durch ein etwas reicher und komplizierter assortiertes Innenleben und durch eine wienerischere Art der affektierten Einfachheit unterscheidet und der ein „Peripheriemensch“ ist: ein Kiebitz am Spieltisch des Lebens, einer, der mehr zusieht und zuhört als miterlebt, einer, der von allem

nur nascht und gleichsam immer nur die Fußnoten des Daseinsbuches liest. Ein verwirrendes, überfülltes, vielstimmiges Buch. Gleichviel. Ich liebe es über alles. Weil aus der Vielstimmigkeit die teure Stimme Arthur Schnitzlers vernehmlicher tönt als aus allen andern. Weil man ihm hier näher ist, ihn besser sieht und kennt als jemals früher und später. Es ist gewiß nicht sein bestes Werk. Aber sein reichstes und persönlichstes.

Jene „eigentliche Handlung", die in einem halben Tausend Seiten erzählt wird, läßt sich in anderthalb Sätzen wiedergeben: äußerlich geschieht (von einer großen Zahl episodischer Vorfälle natürlich abgesehen) nichts andres, als was dem Dichter einige Zeit vor seiner Eheschließung widerfahren ist und was er anders und tragischer erlebt hat als sein Held: daß ein künstlerisch begabter junger Aristokrat ein bürgerliches Mädchen liebt, daß sie in gesegnete Umstände kommt, daß er in treulosen Stunden das erwartete Kind vergißt, daß es tot zur Welt kommt, vielleicht, weil er es nicht stark genug herbeigewünscht hat (ich brauche wohl auf das hier wiederholte Motiv der Kraft der Gedanken nur hinzuweisen), und daß die beiden jungen Menschen wieder auseinandergehen; sie einer bürgerlichen Existenz entgegen, er einer künstlerischen Zukunft, die entscheiden soll, ob er auch in der Musik ein dilettierender „Peripheriemensch" bleibt oder zu einem schöpferischen reift. (Wobei ich, wie ich diesen Georg Wergenthin kenne, bestenfalls glaube, daß er Intendant einer süddeutschen Bühne, niemals aber, daß er ein wirklicher Mensch und Künstler wird. Aber ich bin animos gegen ihn . . .) Das ist alles. Nein, das ist nicht alles. Es ist sogar durchaus sekundär. Denn der Wert des Buches liegt,

neben der neuerlich bewährten beispiellosen Bravour der Charakterzeichnung und der Kunst psychologischer Miniaturistik, diesmal in der Gedankenfülle der Gespräche, die weit über bloße Lebensbetrachtungen und über Aphorismen zur Erotik und Psychologie hinaus den wichtigen Problemen der österreichischen Welt zuleibe rücken: die Judenfrage, die Dinge der Kunst und der Politik, der gesellschaftlichen und der rein menschlichen Beziehungen und hunderterlei Fragen, die dem Menschen von heute gemäß und die ihm nahe sind, werden in diesem reichen Buch, jeder papierenen Doktrin fern, zu lebendiger Äußerung eines Lebendigen, der alles erwägt, ohne Entscheidungen zu treffen, alles durchfühlt, ohne sich einseitig zu verstricken und der auf einer geistigen Warte steht, von deren Höhe aus die Einzelexistenz unwesentlicher wird, die Konventionen der Eitelkeit verschwinden und die Gesetze der Gemeinsamkeiten sichtbar werden. Wobei es einer der bezwingendsten Reize dieses Werkes bleibt, daß keine dieser Auseinandersetzungen mit sich und der Welt von einem subjektiven und vorurteilsvollen Betrachter kommen, daß all diese Fragen — vor allem aber die dem Dichter offenbar nächste und wichtigste: die des kultivierten Großstadtjuden — niemals von einem engen Parteistandpunkt aus erörtert werden, sondern von allen denkbaren Seiten aus und mit solcher Kraft der Dialektik und der Überzeugung, daß es nicht ganz leicht zu entscheiden ist, zu welcher Meinung Arthur Schnitzler selber sich bekennt. Er bemüht sich in einem Maße um Gerechtigkeit, daß er es einmal selbst ironisiert und dabei verrät, daß er lieber weniger gut „verstehen" und sich dafür um so leidenschaftlicher aller politischen, literarischen, antisemitischen, antimenschlichen Niedrig-

keit und Dummheit erwehren möchte: „Es ginge vielleicht auch mit der Gerechtigkeit. Ich glaub', ich hab' nur nicht die richtige. In Wirklichkeit hab' ich nämlich gar keine Lust, gerecht zu sein. Ich stell' mir's sogar wunderschön vor, ungerecht zu sein. Ich glaube, es wäre die allergesündeste Seelengymnastik, die man nur treiben könnte. Es muß so wohltun, die Menschen, deren Ansichten man bekämpft, auch wirklich hassen zu können. Es erspart einem gewiß sehr viel innere Kraft, die man viel besser auf den Kampf selbst verwenden dürfte ... Ich stehe auch nicht über den Parteien, sondern ich bin gewissermaßen bei allen oder gegen alle ..."

Man schreit auf: ja, ja und hundertmal ja — und weiß es plötzlich, woher die innere Auflehnung kommt, die einem manchmal die Freude an diesen so meisterhaft gekonnten, menschlich liebenswürdigen, entzückend erzählten (oder gesprochenen, nie „geschriebenen"), an an lebensechten Gestalten übervollen Werken eines geliebten Dichters verdirbt. Weil er nur betrachtet und gestaltet, ohne dreinzuschlagen. Weil man einmal, ein einziges Mal eine Absage an diese kleine Welt hören möchte, statt gelassen lächelnde Duldung. Weil man es nicht begreifen kann, daß er immer wieder seine große Kunst an Menschenexemplare verschwendet, die kaum einen Schuß Pulver und sicher keinen Tropfen Tinte wert sind; am wenigsten aber Geist von diesem Geiste, den Aufwand solch erlesenen Seelentiefblicks und solch glanzvoller Meisterlichkeit einer fabelhaft sicheren, bis ins kleinste sorgsam durchbildenden Hand. Man kann es nicht begreifen, daß Schnitzler es der Mühe wert findet, seine wichtige und schöne Arbeit in der ausführlichen Schilderung von Wesen wie der Frau Beate oder des Herrn Doktor

Gräsler, Badearzt, zu vergeuden und eine so grandiose Widerwärtigkeit wie diese Novelle „Frau Beate und ihr Sohn" (1913) mit aller Anmut und allem Geist seiner Künstlerschaft hinzustellen. Eine Novelle, in der ihn vermutlich zuerst nur das Problem der Gattin des großen Schauspielers gereizt hat, die dessen gewahr wird, daß sie keine treue Frau war, weil sie nicht diesen einen Mann und Künstler, sondern in ihm all die Könige und Helden, Jünglinge und Bösewichte, Hamlet und Romeo und Cyrano und den Knaben Leon und den fürstlichen Alfons und Fiesco und Tasso und den Herre Heinrich von der Aue geliebt und unbewußt beinahe das Leben der Dionysia in der „Hirtenflöte" gelebt hat — aber die ganze Verschiebung der Affekte, wie sie dann den Gatten im Sohn und den Sohn in einem seiner Schulkameraden liebt, schließlich mit einem Inzest aus der Welt geht und ihr geliebtes Kind mit sich reißt: das ist, auch wenn man weiß, daß sie in diesem Inzest den Gemahl selber und nicht eine seiner Masken ans Herz zu drücken meint, und trotzdem es wieder mit unglaublicher Brillanz erzählt, in die heiße Stimmung eines lustglühenden Sommers getaucht und zu ein paar Szenen von überraschender, frappierender Eigentümlichkeit und Niedagewesenheit gesteigert wird, eine solch peinliche und abstoßende Angelegenheit, daß ich am liebsten von dieser Erzählung, die gleichsam nur „Menschen ohne Oberleib" schildert, gar nicht mehr sprechen möchte. Und es ist beinahe eine Zumutung, sich dafür irgendwie interessieren zu sollen, mit welcher Frau ein alternder, innerlich schäbig gewordener, beschränkter Pedant wie Herr Dr. Gräsler schließlich glücklich wird, ob mit der reizvoll herben, rechtzeitig zu guter Besinnung gekommenen Sabine, der naiv gefälligen

Katharina oder der erfahrenen Frau Sommer (die vielleicht in erster Ehe Frau Berta Garlan geheißen hat); es ist einem so gleichgültig als möglich. Man interessiert sich ja doch dafür; aber eben nur, weil es Arthur Schnitzler ist, der all das erzählt und der mit einer prachtvollen Gabe, Menschen und Gegenden vor einem erstehen zu lassen, mit der unwiderstehlichen Anmut seiner Darstellungskunst und der Filmlebendigkeit, dem Tempo und dem Rhythmus seiner geschliffenen Sprache alles Unangenehme und vor allem das Irrelevante des Tatsächlichen vergessen macht. Gewiß, das Kunstwerk braucht nicht ethisch zu sein; nur der Künstler. Aber eben diese ethische Kraft des Künstlers, die dem Menschen Schnitzler in solch hohem Maß zu eigen ist, spürt man nicht immer. Man möchte so ein Buch oft zornig an die Wand werfen; und vielleicht möchte der Dichter selber, daß man es täte. Aber er selbst und seine überredende, noble Kunstart sind schuld daran, wenn man es nicht tut und wenn man nicht einmal glaubt, daß er das möchte. Es ist fast wie ein Mißbrauch der eigenen Künstlerschaft. Als wenn Mozart aus Foxtrottthemen ein Streichquartett oder Benvenuto Cellini aus Flußkieseln ein köstliches Geschmeide gefügt hätte.

Freilich gilt das eben Gesagte gerade für den „Weg ins Freie" nicht (nur für seine Hauptperson, über die ich schon früher einmal gesprochen habe, so daß ichs hier nicht zu wiederholen brauche, und für die es bezeichnend ist, daß Schnitzler sich nicht entschließen konnte, einen wirklichen Künstler aus ihr zu machen, wie aus dem Amadeus Adams des „Zwischenspiels": es ging einfach nicht, er ist eben nur „reizender junger Mensch" und sonst nichts). Gerade in diesem Buch brandet eine Geistigkeit, eine Flut

fesselnder Erscheinungen aller Art, ein Reichtum an menschlichen Schicksalen, die jedem bewegend nahekommen und jeden innerlich berühren müssen; Konflikte und Gedanken, denen die Kraft gegeben ist, im Leben fortzuwirken, nachdem man den Roman längst zugeschlagen hat. Ein Werk, dem in der heutigen Dichtung vielleicht nur noch die äußerlich geruhsameren, kristallrein geformten, zu Extrakten und Essenzen der geistigen Gegenwart verdichteten, bekenntnisvoll gebändigten Romane Thomas Manns zur Seite gestellt werden können. (Während Wassermanns farbenprangend hingeschütteten, in Fülle der Erfindung, der Sprache, der Einbildungskraft schimmernden Werke ganz anderswo stehen: es sind Fabulierromane, abseits der Zeit und ihres „Abgeordneten".) Die ganze Tragik und die ganze erbitternde Leichtfertigkeit und Gleichgültigkeit des österreichischen Wesens ist hier von einem aufgezeichnet, der heftiger an alledem gelitten hat als die meisten andern, hoffnungsloser und liebevoller zugleich. Das gibt, auch von den prachtvollen Erörterungen der Einzelfragen abgesehen, ein Kompendium unseres Lebens zur Jahrhundertwende (und eines des Dichters selber dazu), wie wir kaum ein anderes haben: nur in dem Romanzyklus Hermann Bahrs, der aber all diese Dinge anders fühlt, anders sieht und aus anderer sozialer Einstellung heraus gruppiert, ist eine Ergänzung zu diesem viel persönlicheren und wohl auch geistig vielseitigeren Werk zu sehen. Was Schnitzler über die Judenfrage sagt, wie er die Tragik seines Volkes, seiner engeren Genossen und der fernen Leidensgefährten sieht, das ist nicht nur „geistvoll", es sind Worte und Tatsachen, die tiefer führen als alles, was Parteiische über diese Dinge äußern — und es ist im tiefsten dichterisch dazu.

Vieles klingt geradezu wie eine Prophezeiung; Politisches, Zionistisches, Künstlerisches wird vorweggenommen und ist ganz so eingetroffen. Oder war es ein geringes (um ein einziges Beispiel anzuführen), im Jahre 1905 festzustellen: „Wer hat die liberale Bewegung in Österreich geschaffen? — Die Juden! ... Von wem sind die Juden verraten und verlassen worden? Von den Liberalen. Wer hat die deutschnationale Bewegung in Österreich geschaffen? Die Juden. Von wem sind die Juden im Stich gelassen ... was sag' ich im Stich gelassen ... bespuckt worden wie die Hund'? ... von den Deutschen", und dann vorherzusagen: „Und geradeso wirds ihnen jetzt ergehen mit dem Sozialismus und dem Kommunismus. Wenn die Suppe erst aufgetragen ist, so jagen sie euch vom Tisch." Aber ich will gar nicht zu zitieren anfangen; ich fände kein Ende, dies oder jenes all der geistsprühenden und einfach schönen, gedanken- und empfindungsschweren Worte herauszulösen, fände es ebensowenig, wenn ich auch hier auf all die Grundmotive Schnitzlerscher Dichtung hinweisen wollte, die in diesem Buche wie zu einer großen Sinfonie vereint sind: die Flucht vor der Verantwortung, die Flucht aus dem Wort, die Gefahren der menschlichen Beziehungen, die Sehnsucht nach dem Lebenssinn, nach dem Sinn von Liebe und Tod, die Macht der Lüge in der eigenen Seele ... Und ebenso, wenn ich auf all die Beziehungen zu anderen Werken hinweisen wollte, die sehr zahlreich sind; wenn ich von all den ergiebigen Gestalten des Romans sprechen wollte, von dieser Porträtgalerie der so durchaus verschiedenen jüdischen Schriftsteller und Intellektuellen, von denen jeder seine Art bezwingenden und oft selbstquälerischen Geistes, scharfsinniger Formulierungsgabe und blendender Phantasie hat, der

anziehenden, gar nicht „gescheiten", aber durch Haltung und Kultur angenehmen Aristokraten, der vielen bezaubernden oder nur lieben Mädchen und Frauen, der männlichen und weiblichen Politiker, Militaristen, Ärzte und Literaten (die auch hier ihr Teil Geringschätzung abbekommen, durch bloße Profilzeichnung); von den kleinbürgerlichen Häusern und den großen Salons, und von den dufterfüllten, sonnenwarmen Landschaften des Wiener Waldes und Oberitaliens, von — — nein, genug, ich muß es mir versagen, man muß es selber lesen, und muß selber die wunderbare Musik empfinden, die in den Schlußkapiteln tönt; ganz herrliche Dinge stehen da. Es gehört zu den unerschöpflichen Büchern, zu denen man immer wiederkehrt; zu denen, die zuerst spielerisch, ja manchmal tändelnd und oberflächlich scheinen und die dann immer tiefere Kreise enthüllen. Weil es ein Lebensbuch ist.

KONTRAPUNKTISCHE ARABESKE: „KOMTESSE MIZZI"

Es finden sich zusammen: der alternde Graf Pazmandy, seine verflossene Geliebte, die Lolo vom Ballett, die jetzt einen Fiaker heiratet, und dieser selbst; dann des Grafen Tochter, die Komtesse Mizzi, und der Fürst Ravenstein, der ihr seinen und ihren Sohn zuführt, von dem man sie „damals" getrennt und den sie seither verleugnet hat; und schließlich noch der Zeichenlehrer der Gräfin, der jetzt ihr Liebhaber war und verabschiedet wird, weil sie sich nun vielleicht doch noch entschließen wird, des Fürsten Hand anzunehmen.

Das Ganze heißt „Komtesse Mizzi oder: Der Familientag“ (1907). Deutet schon durch den altväterischen Doppeltitel das Ironische des Stückchens an und kommt zu Momenten von wirklich menschlichem Ernst: wie der Egoismus eines lebemännischen Vaters nichts vom Erleben des eigenen geliebten Kindes weiß, wie der gute Ton daran hindert, über Beziehungen zu sprechen, die allen bekannt sind, aber nicht eingestanden und im Gespräch umgangen werden (es ist wirklich ein „Umgangs“-Ton), wie leicht und wesenlos viele Dinge werden, die im Augenblick ihres Erleidens dröhnende Namen tragen — all das spricht aus einzelnen Repliken mit gedankenvoller Grazie: und die „Zusammenhänge“ und Ausblicke des Lebens werden hier fast parodistisch gehäuft. Man fühlt: eine sorglose Stunde der Unterhaltung, die sich ein Dichter in einer Schaffenspause gönnt, der sich auch dann nicht verleugnen kann, wenn er über sich lacht. Eine Angelegenheit des Handgelenks; sehr lustig, sehr keck, sehr amüsant — und mit ein paar betrachtsamen Aspekten. Ein Atemholen vor neuem Sichsammeln. Schwer zu nehmen ist es nicht.

ÖSTERREICHISCHE RHAPSODIE: „DER JUNGE MEDARDUS“

... vor neuem Sichsammeln. Vielleicht nie zuvor ist Arthur Schnitzler so wunderschön konzentriert gewesen wie in dem Werk, das wie kaum eines seiner andern „das“ Wiener Drama ist und in dem das Herz der Heimat so laut schlägt, daß es vielleicht diese

Historie sein wird, die Arthur Schnitzlers Namen als den des „österreichischen“ Dramatikers kraftvoller als seine anderen Schöpfungen zu den Späteren hintragen wird. Ich meine den „Jungen Medardus“ (1909).

Eine Dichtung voller Schwermut und Jugend; voll bittersüßer Liebe zu einem Land und einem Volk, in dessen treuloser Anmut, dessen liebenswürdiger Wankelmütigkeit und dessen froher Sorglosigkeit sein Anziehendes, sein Erbitterndes und sein Tragisches zugleich liegt; die Tragik vor allem, nichts ganz ernst zu nehmen, nicht einmal sich selber und sein Schicksal . . . Hier ist ein Klang von Glocken im Frühling, von heißen Liedern, von mutigen Trompeten, von trotzigen Rhythmen jungen Blutschlags, von Sturm und Wipfelrauschen; ein Duft grüner, reifender Reben, ein Glanz zarter Sonnenstrahlen und verglühenden Abendscheins — ein Klang, ein Duft, ein Glanz wie kaum zuvor so verführerisch hinreißend und so gleichmaßvoll in einem Werk des Dichters.

Wie er zu diesem Stück, dieser ergreifenden und bezaubernden Eroica dolente gekommen ist, fünf Jahre vor dem Ausbruch des Weltkrieges, des Weltwahnsinns, von dem es so manches vorausahnt? Ich denke mir, daß ihm zufällig wieder einmal die Geschichte des Studenten Friedrich Staps vor Augen kam, der Napoleon ermorden wollte und sich das Leben nicht schenken, sondern sich lieber erschießen ließ, als das feige Versprechen zu geben, seine Tat kein zweites Mal versuchen zu wollen. Das ist ja (ungefähr) auch des Medardus Geschick. Aber es muß vielerlei anderes in Arthur Schnitzler bereitgestanden sein, damit dann (wiederum nach ein paar Gußversuchen in wechselnden Formen, die den Künstler nicht befriedigten) der alte Entwurf von 1901, in dem von Napoleon noch

keine Rede war, hervorgeholt und diese Historie daraus wurde, die zwar ähnlich wie die Stapstragödie ausklingt, aber in der ganz anderes, innerlicher blühendes zur Wesenheit wird. Die Aktion ist keine Haupt- und Staatsaktion; ist eine der Jugend, des trüben, brennenden Herzens, der holden Verstiegenheit, die an allzuviel machtdurstiger, willensvoller Weiblichkeit und an der Sehnsucht nach befreiender Tat zuschanden wird.

Der junge Medardus (der Ton liegt auf „junge“, schon im Titel) — Medardus will zuerst, als Krieger gegen Napoleon, den Vater rächen, der auf klägliche und unheroische Weise sterben mußte; und dann, auf sich gestellt, nicht mehr im Felde, die geliebte Schwester, die sich mit dem jungen Franz von Valois umgebracht hat, weil der alte, blinde Herzog, der immer noch von Frankreichs Krone auf seinem Haupt träumt, es ihnen verwehrt hat, in Liebe vereint zu leben. Deshalb duldet Medardus Klähr nicht, daß Helene von Valois Blumen auf das Grab des Bruders und der armen Agathe Klähr lege; deshalb schlägt er sich mit Helenens Vetter und Verlobten, dem Marquis Bertrand; und deshalb will er, da die Prinzessin sich ihm in jäher Liebeshaßstimmung als Geliebte gegeben hat, sie nackt aus dem Bett zerren, das Haus zusammenrufen und der ganzen Dienerschaft die Schande des fürstlichen Fräuleins entgegenschreien. Ich habe in anderem Zusammenhang davon gesprochen, daß diese wahnwitzig rohe Absicht genügt, um den Anteil für Medardus auf lange Zeit auszulöschen, daß er in diesem Moment widerwärtig und innerlich unsauber wird — und doppelt, da er seinen Plan nicht spontan ausführt, sondern vorher noch „ein paar wunderbare Nächte“ haben will... und es bessert nicht viel, daß

man ahnt: er ist nicht so schnöde, wie es scheint, er ist innerlich gehemmt, ohne es sich einzugestehen; weil er die Prinzessin Helene liebt ... Aber da er in willenloser Schmach schon zu ersticken glaubt und sich endlich von Helene freigerissen hat, weiß sie ihn am Grabe seines zu Unrecht denunzierten und erschossenen Oheims wiederzufinden, sieht ihn ganz erfüllt vom Willen zu der reinigenden Tat: Napoleon zu töten, dem Hingeopferten Vergeltung und dem Vaterland Befreiung zu schaffen; und sie muß erleben, daß sie ihm diese Tat unmöglich macht, weil sie sie von ihm fordert, nicht, wie ers wollte, als Rettung der Heimat und als Sühne vor sich selbst, sondern um den Valois den Weg zu Frankreichs Thron zu bahnen; „und die Valois, die wissen gut zu lohnen, was man für sie getan". Es schaudert ihn, aus dem Rächer des Vaterlandes ein gedungener Mörder im Solde der Valois zu werden, sein Wille ist ihm entwunden — bis er hört, daß Helene, sei es aus Liebe, sei es aus maßlosem Ehrgeiz, Napoleons Geliebte geworden sei. Das macht ihn innerlich frei, jetzt ist er wieder mit seinem Vorsatz allein, jetzt kann er es vollbringen — und zum letzten Male macht Helene ihn zum Narren; er tritt ihr auf der Schloßtreppe von Schönbrunn entgegen, auf der er den Kaiser erwarten und ermorden wollte, und in einem letzten Auflodern von Eifersucht, Wut und Ekel sticht er sie nieder. Nicht ahnend, daß er dadurch Napoleons Leben gerettet hat; denn auch sie wollte ihn töten. Und nun endet Medardus ganz so wie Friedrich Staps; er weigert sich, sein Wort zu verpfänden, Napoleon nicht mehr nach dem Leben zu trachten, und wird standrechtlich erschossen.

Ich habe kaum die Hälfte, kaum ein Viertel von dem erzählt, was sich in den Szenen dieses ganz und gar

eigentümlichen, immer aufs neue überraschenden und doch niemals ins leer effektvolle abirrenden Dramas begibt. Aber selbst wenn ich jede einzelne Szene wiedergegeben hätte, wäre noch nichts von dem unvergleichlichen Zauber festgehalten, der über jede von ihnen hinschimmert. Was am „jungen Medardus“ derart bestrickt, ist nicht nur die wählerische Besonderheit all der Konflikte und Situationen, deren Einfall und deren wundersamer Reiz nun einmal diesem Dichter und seiner „unmerklichen Originalität“ (die eben deshalb die rechte ist) allein zu eigen sind. In dieser „Historie“ scheinen die feinsten Säfte dieser Künstlerschaft eingesammelt und bis in die letzten Kapillare des Dramas aufgesogen: und ein Aroma von gefährlicher Süße und verzaubernder Magie steigt wie aus geheimnisvollen Essenzen aus diesen mattgolden hinsprühenden Szenen empor.

Welche Fülle von Gestalten, von guten, ergiebigen Wiener Erscheinungen, von tragisch erlauchten und maßlos ehrsüchtigen, von jugendvoll glühenden und edel-feurigen, fieberwirren, von still heroischen, von spöttisch gutherzigen und klugen, von widerlich geschäftigen, anbiedernden, berechnend verräterischen, von ernst resignierten, innerlich vereinsamten, von sorglos neugierigen, auch in Gefahr und Sorge noch vergnügten und unterhaltungsfrohen Menschen kommt einem hier entgegen und zieht vorüber — nein, nicht vorüber: sie verweilen, bleiben da und bleiben menschlicher Besitzstand des Empfangenden. Man hat August dem Starken von Sachsen erstaunt nachgerühmt, daß er der Vater von mehr als dreihundert Kindern geworden sei, und das will gewiß etwas sagen. Und doch, was will es heute sagen, und wer kennt ihre Namen? Ich lege die Feder weg, meditiere ein wenig,

lasse mir im Geist die vielen, vielen Menschengestalten Revue passieren, die dieser eine Dichter Arthur Schnitzler bisher von Künstlers Gnaden erstehen ließ, jage alle, die nicht wirklich lebendig, nur erdacht und zum Puppenspiel geworden sind und sogar alle, die (wie die Denise-Verwandten des „Märchens") mehr aus fremder Literatur und aus eigener „Literatur", statt aus dem mysteriösen Schöpferatem des echten Poeten stammen, wieder ins Dunkel zurück — und habe in einer kurzen Weile ein Vierteltausend blutwarme, „wirkliche", lebensechte Geschöpfe angerufen, die weiterwandeln und oft deutlicher und nachwirkender als manche tatsächlich Existierenden zu mir sprechen. Es ist eine fast Balzacsche Kraft der fruchtbaren Menschenformung, weniger robust, manchmal anämischer, aber von gleicher unwiderruflicher Glaubhaftigkeit und von denkwürdigerer Geistigkeit dazu. Wenn Macht der Gestaltung, kostbare Wortwahl und Gedankenreichtum den großen Dichter ausmachen, ist Arthur Schnitzler eines unserer wichtigsten Schatztümer, und wenn ganz Gewaltige wie Hebbel oder Ibsen über ihn hinausragen, so ist es eine Differenz des Ethos mehr, als eine der schöpferischen Potenz.

Drei Dinge sind im „jungen Medardus" ganz exzeptionell.

Zum ersten: daß der eigentliche Held, der bewegende Motor des Dramas unsichtbar und doch in jedem Moment fühlbar bleibt; Napoleon bedingt alle Vorgänge dieser Szenen, seine eiserne Dämonie treibt alle Affekte aus ihrer Nacht, alle Menschen aus ihrem Alltag in ungeheure Spannungen und Schicksale — aber er tritt nicht auf, seine Riesenerscheinung steht hinter jedem Wort und jeder Tat, man spürt sie unmittelbar und sicherlich stärker und überwältigender, als wenn-

er in Person die Bühne beträte, und die Erwartung wird um so höher gepeitscht, als es manchmal den Anschein hat: jetzt und jetzt wird er selber da sein und in all die kleinen und großen Geschicke eingreifen — und es ist fast raffiniert, wie der Dichter gerade dadurch, daß in diesem Momente der Vorhang sich schließt, eine ungemessene Erhöhung der atemlos angestauten Stimmung und gleichzeitig eine Evidenz der Gegenwart Napoleons und seiner brutalen Größe erzielt, die durch irgendeinen wirklich in der Maske des Franzosenkaisers auftretenden Schauspieler sofort abgeschwächt und geheimnislos würde. (Das ist besonders in dem Augenblick von unerhörter Wirkung, wenn die Flügeltüren des Schönbrunner Schlosses geöffnet werden, die Wache ins Gewehr tritt und schon Hochrufe erklingen, während am Fuß der Treppe die ermordete Helene von Valois liegt, Medardus eben von den Gardisten abgeführt wird, alle Blicke auf die obersten Stufen der Stiege gerichtet sind — und schon ist die Kurtine zugefallen.) Ich weiß kein Napoleonstück, in dem man ihn so überlebensgroß und beherrschend spürt wie in dieser Historie, in der er unsichtbar bleibt.

Zum zweiten: wie das Wien zur letzten, unheilvollen Kriegszeit in diesem fünf Jahre vor dem Weltbrandbeginn geschriebenen und hundert Jahre zuvor spielenden Stück dasteht, als hätte Schnitzler im Herbst 1914 und der danach liegenden Zeit seine Studien gemacht und der Bevölkerung unserer Stadt in ihrer Haltung, ihren Interessen, ihren Handlungen und Reden erst nach diesen Erfahrungen ihr eigenes Bild gezeigt, in dem freilich ebensoviel verächtliche Bitterkeit als Liebe und ein gewisser, gerade in dieser Mischung merkwürdiger Respekt vor ihrer lebens-

kräftigen Art des Ungemachertragens die Farben geben. Wie diesen Menschen alles zum Spaß wird, wie der Magen ihnen wichtiger ist als das Herz, wie sie auf Neuigkeiten aus sind und einer eitler als der andere mit den „diplomatischen Beziehungen“ prahlt, denen sie ihre kindischen Informationen danken, wie sie sich mit den feindlichen Franzosen verhalten und sie dienernd, ja fast wie angenehme fremde Gäste behandeln, wie ihnen alles, Krieg, Belagerung, Napoleons aufgezwungene Hofhaltung zum Schaustück und zum Amüsement wird, wie sie dem fremden Monarchen ebenso zujubeln wie dem eigenen — aber auch, wie andere wieder still und leidvoll ihre Pflicht erfüllen und wieder andere, unter der Maske von Wohlanständigkeit und spaßender Biederkeit sich als Denunzianten verkaufen und ihre schmutzigen Geschäfte mit dem Leben und der Sicherheit ihrer Mitbürger machen — man hat es in diesen letzten Jahren miterlebt, schamvoll, aufgewühlt, in Zorn und Mitleid, ganz so, ganz so, wie es in diesem Drama mit der Scharfäugigkeit eines im tiefsten an all diesen Selbstherabsetzungen Leidenden und dabei innerlich mit all diesen Menschen Verbundenen vorausgezeichnet worden ist. Eine Figur wie die des Herrn Berger, der seinen Laden vernachlässigt, weil es überall etwas zu hören und zu sehen gibt und weil er keine Ruhe hätte, wenn er irgend etwas Ernstes oder irgendeine Hetz versäumen könnte, der bei aller Gutmütigkeit den Tod der eigenen, im Spitaldienst gestorbenen Tochter hauptsächlich als ein Deklamationsobjekt empfindet, den Kämpfen vom Kirchturm aus zusieht, zu allem seine Späße macht und überall als der erste „dabei“ ist — das ist eine der lebensechtesten Wiener Typen, die jemals hingestellt worden sind. Freilich ist auch

die wunderschöne (halbhistorische) Gestalt des Sattlermeisters Jakob Eschenbacher solch ein Typus: gescheit, ein bißchen sarkastisch, überlegen und gütig (man denkt, nicht nur, weil er gern auf dem Spinett spielt, daß der alte Bösendorfer, der weltberühmte „Klaviermacher“, in seinen Mannesjahren so gewesen sein mag) — ein Feind der großen Worte, der einfach tut, was er für das rechte hält, ohne zu fragen, was es ihn kostet (und es kostet ihn viel: „Das Große zu hassen ist mir nun einmal nicht gegeben, auch wenn ich verspüre, daß es mich vernichten kann. Und die Kleinen zu lieben, will mir nicht gelingen, auch wenn mein Geschick mit dem ihren verbunden ist“ —) und der auch wirklich vernichtet und als Opfer eines Angebers erschossen wird. Und seine Schwester, die Buchhändlerswitwe Franziska Klähr, des Medardus Mutter, ist in ihrer stillen Heldengröße, ihrer vornehmen Gesinnung, ihrer schlichten Hilfsbereitschaft und ihrer Fähigkeit zur Würde des Leidens eine ergreifendere Gestalt und eine von heroischerem Format als die meisten der pompös rhetorischen Frauen des „klassischen Theaters“. Leider sind andere, fragwürdigere Erscheinungen nicht minder typisch: der Delikatessenhändler Wachshuber, der geschniegelt und aufwartend jedermann zum Mund redet, bei feiger, verantwortungsloser Tat vorangeht, mit verbotenen Landkarten verräterische Geschäfte mit dem französischen Generalstab machen will und dann als Spitzel der Feinde den Eschenbacher, der ihn daran hindert, denunziert und an die Mauer stellen läßt; oder (gleich manchem andern etwas genrehaft) der uralte Herr, der all die Seinen überlebt hat und als erster voran ist, wenn es etwas Fideles gibt oder gar einen anderen zu erwischen gilt: „Schlagt's ihn tot! ... Was hat er denn

angestellt? ... Schlagt's ihn tot!" — Und noch ein Dutzend solcher Lebendigkeiten ist da, jede eine Physiognomie für sich und jede symptomatisch für die Stadt des Unernstes, der Lebensfreude, der Liebenswürdigkeit und des leichten Sinns ...

Zum dritten: es ist erstaunlich, wie Schnitzler es fertiggebracht hat, den Ton, die Luft, das fremdländische Wesen der Menschen am Wiener Herzogshof der Valois von dem der übrigen zu unterscheiden; wie er auf das billige Auskunftsmittel verzichtet, die Volksszenen und die der bürgerlichen Welt in Prosa, die jener Kronprätendenten und ihrer Anhänger durch prunkvolle Verse zu charakterisieren und schon dadurch die sozialen und nationalen Abgrenzungen zum plastischen Ausdruck zu bringen. Aber er hat dergleichen gar nicht nötig. Es sind fast unerfühlbar subtile sprachliche Elemente, durch die er es zuwege bringt, daß in diesem Stück im Hause der Valois in deutscher Sprache französisch gesprochen wird. Nicht etwa durch undeutsche Wendungen oder pariserische Akzente; nur durch die besondere Schwebung des Tons wird der vollkommene Eindruck des fremden Idioms erzielt, wird dieses Deutsch zu dem hochsinnig-nasalen, nobel affektierten, hitzig chevaleresken Klang des Französischen umgefärbt und selbst Helenens leidenschaftlich wiederholtes „ich liebe dich, Medardus" hat nur den feurigen, aber unbeseelteren Ton eines „je t'aime" in der Stimme der Sarah Bernhardt. Wie Schnitzler das macht, ist sein Geheimnis, und wenn er es gar nicht „gemacht" hat und nur stark genug ist, durch Wortsuggestion oder irgendeine andere diesen Anschein zu wecken, bleibt es erst recht eines.

Es ist, neben drei, vier anderen, ein repräsentatives

Werk des Dichters, diese Tragödie des Jünglings, der zu Hohem ausersehen scheint, selber immer mit vollem Einsatz seines Lebens dem Großen zugewandt ist; der sich mit edler Heftigkeit in das erwählte Schicksal schleudern will und nur die erhabenste Tat seiner wert hält — und der es immer wieder erleben muß, daß alles, was in ihm als Sendung zum Höchsten glüht, jedesmal nur tönendes Wort und gewaltiger Vorsatz bleibt: daß er eben dadurch innerlich vergiftet und befleckt wird und sich immer tiefer in groteske Unreinheit verstrickt; und daß er in jedem Augenblick, in dem er sich durch die gewollte Tat versühnen und befreien will, zum Hanswurst des Schicksals und seines eigenen Pathos gemacht wird — bis er durch seinen mannhaften, selbstgewählten Tod wieder zu innerer Freiheit und Reinheit zurückfindet (auch wenn dieser Tod ein wenig „großartig" und als Selbststilisierung wirkt — aber unwahr wirkt er nicht). Es ist viel wundervolle Jugend in diesem Medardus, mit allem Trüben, Verworrenen, Überschwänglichen, Selbstüberschätzenden, aber auch mit allem Feuerbrand, allem Brausenden und verzehrend Hochfliegenden. Man glaubt es ihm, daß er sich selbst den rötesten Blütenkranz des Frühlings aufs Haupt drücken will, ist ergriffen, wenn schließlich zwölf Flintenkugeln so viel schönen Träumen ein Ende bereiten müssen, und fühlt diesen Medardus wirklich als „dieses Krieges letzten und seltsamsten Helden". Gewiß, es ist auch manches Deklamatorische dabei, ja manchmal eine fast jungschillerische Attitüde... Daß die übrigen Menschen der Historie mehr Lebenswahrheit und blutwarme, pulsende Wirklichkeit haben, als gerade diese, in der nicht alles vom Problem und vom Stofflichen im Menschlich-Seelischen aufgegangen zu sein scheint, ist gewiß; sie

ist, mit einigen Hamletzügen, etwas Ferdinandleidenschaft und etwas Cyranoblague, zu sehr „typischer Jüngling" geblieben, mit sehr viel Anziehendem und Liebenswert-Patrizischem guter Wiener Rasse (aber gar kein noch so winziges Stückchen „Anatol", liebste, beste Herren, so wenig die Prinzessin Helene ein etwas vornehmeres „süßes Mädel" ist, wie es gleichfalls behauptet worden ist, ohne daß man hinterher gehört hat, daß einer dieser scharfsinnigen Entdecker Strychnin genommen hätte . . .) Über all das hinaus aber ist dieser „junge Medardus" als Ganzes ein Entzücken von Anfang bis zum Ende. Eines der wenigen Historienstücke ohne gespreizten Stelzengang und großartige Maskerade, nicht aus alten Folianten geholt, sondern aus dem Wesen und der Lebendigkeit eines Volkes. Vielleicht wird es deshalb länger dauern, bis man es in Deutschland ebenso liebt und unsere Freude daran versteht (die ja nur für jene keine ganz reine ist, die sich getroffen fühlen mögen). Denn es ist, ich sagte es schon, vielleicht das österreichischeste unter allen Werken Schnitzlers. Andere geben mehr Aufschlüsse über die Seele der „Heutigen", mehr Versonnenheiten über menschliche Unzulänglichkeit und Herrlichkeit; dieses gibt mehr Phantasie, Schauspiel und dazu viel Ernst und leidenschaftliche Trauer. Sein Zauber liegt nicht allein in den bunten Abenteuern und den immer neu hervorquellenden, überraschenden Konflikten der Handlung, so beträchtlich die Lust an Spiel und Spannung hier gesteigert ist. Er liegt im Unversieglichen seiner inneren Musik, liegt in der schimmernden Atmosphäre des Heimatlichen, dem Wahrzeichenhaften, Volksliedhaften seines Wesens (obgleich es ein Kunstliedhaftes ist), im Reichtum des Einfalls, der Erfindung, der Gestaltung. Und-

liegt in hundert empfundenen, vollblühenden, tiefleuchtenden Gedanken und Worten, die gleich schweren Gehängen falterblauer Clematisranken die Laubengänge dieser Szenen umduften.

VARIATION SERIEUSE: „DAS WEITE LAND"

Nach der Tragödie der Jugend die Tragikomödie des Alterns. Sie hat schon über den „Einsamen Weg" ihre Schatten geworfen; das „Weite Land" liegt ganz unter ihrem dunklen Schleier. Hier wird der Alternde nicht mehr in passiver Resignation gezeigt, sondern in erbitterter Ohnmacht, in sinnlosem, bösem Umsichschlagen, in Haß und Neid gegen alles junge, freche, siegreiche Blühen, gegen die Überlegenheit der Liebeskronprinzen, in deren Wort artige Zurückhaltung, aber in deren Blick nur eines zu fühlen ist: „Abdanken! abdanken!" Das will keiner unfreiwillig.

Am wenigsten der Glühlichterfabrikant Friedrich Hofreiter, der seine Frau hintergeht (und doch und doch von ihr geliebt wird und der sie doch und doch liebt); dem sie fremd und unheimlich wird, weil sich ein genialer junger Pianist aus unerwiderter Liebe zu ihr erschossen hat, und er nicht zu fassen vermag, wie es möglich sein, wie das Gefühl von Pflicht und Treue so weit gehen kann, daß „ein Schemen, ein Phantom, ein Nichts, wenigstens einem so furchtbaren Ding gegenüber, einem so irreparablen wie der Tod — daß deine Tugend — einen Menschen in den Tod

getrieben hat". Das ist ihm in fast grauenerregender Weise unbegreiflich, und da ihn zudem die Empfindung „nervös macht", daß sie diesen Beweis ihrer Liebe zu ihm innerlich irgendwie gegen ihn ausspielt, reist er ab, verführt bei dieser Gelegenheit ein junges Mädchen, mit dem sich sein bester Freund verloben will und das nebenbei mit seiner Frau herzlich befreundet ist, und gewahrt bei seiner Rückkehr nicht ohne Behagen, daß ein gerechter Ausgleich stattgefunden hat und er mit der Gattin gleichsam wieder auf demselben Stern wohnt: denn sie hat inzwischen einen jungen Marinefähnrich erhört, mit dessen Mutter sie und mit dessen (von der Frau geschiedenen) Vater ihr Mann in Freundesbeziehungen stehen; und hat es nicht so sehr aus Liebe als in bittrem Selbsthohn getan: „man darf doch einen jungen Menschen einer solchen Kleinigkeit wegen nicht in den Tod treiben. Friedrich wird zufrieden mit mir sein." Friedrich ist wirklich nicht unzufrieden — und trotzdem schießt er den Sohn seiner Freunde tot. Weder aus Haß, noch aus Wut und Eifersucht: „aber man will doch nicht der Hopf sein". Vielleicht hätte er sich gar nicht mit ihm geschlagen, wenn er, seinem ersten Impuls gemäß, den tückischen Mann einer früheren Geliebten, der Verleumdungen über ihn verbreitet, vor die Pistole bekommen und wenn es der brutale Zynismus des Herausgeforderten nicht gehindert hätte, auf diese Weise seine üble Laune loszuwerden; nun muß eben der andere dran. Und vielleicht hätte er ihm kein Haar gekrümmt, wenn er nicht im entscheidenden Moment in dem frechen, kalten, jungen Blick des Gegners plötzlich gefühlt hätte, daß hier der Feind, der wirkliche Feind, die Jugend gegen das Alter, vor ihm stand und daß es jetzt galt: „Er . . . oder ich." Die Gattin

wendet sich von ihm ab; er will fort, in fremdes Land, weist das junge Mädchen, das die Seine war und bei ihm bleiben will, zurück: Jugend gehört nicht mehr zu ihm, er kann nicht jeden Nebenbuhler niederschießen, er gehört niemandem auf der Welt, will es auch nicht — will nur irgendwohin, sich verkriechen, ehe er ganz zusammenbricht. Er umarmt noch rasch sein Kind, das eben, nach langer Trennung, zu den Ferien heimkommt — dann geht er. Weit weg. In die Einsamkeit. Zur Arbeit. Ins Dunkel. Ins Alter.

Eine furchtbare Gesellschaft. „Nicht das geringste hätt' ich einzuwenden gegen eine Welt, in der die Liebe wirklich nichts andres wäre als ein köstliches Spiel" (sagt der „anständige Mensch" des Stückes, der Dr. Mauer, der auch richtig verzweifelt uninteressant geraten ist — was ich für einen Kompositionsfehler halte, oder für ein Mißglücken anderer Absicht). „Aber dann ... dann ehrlich, bitte! Ehrlich bis zur Orgie... Das ließ' ich gelten. Aber dies Ineinander von Zurückhaltung und Frechheit, von feiger Eifersucht und erlogenem Gleichmut — von rasender Leidenschaft und leerer Lust, wie ich es hier sehe — das find' ich trübselig und grauenhaft — ... Der Freiheit, die sich hier brüstet, der fehlt es am Glauben an sich selbst. Darum gelingt ihr die heitere Miene nicht, die sie so gerne annehmen möchte ... darum grinst sie ... wo sie lachen will." Das ist's. Diese Menschen haben es verlernt, an andres als an ihre Lüsternheit zu denken; „zusammen leben heißt doch auch andres — gemeinschaftliche Sorgen haben, über alle Dinge miteinander reden können" (meint schon Frau Berta Garlan in plötzlichem Schauder vor sich selbst). Aber für diesen Friedrich Hofreiter bedeuten Arbeit, Leistung, Verkehr mit Menschen und Büchern, Freude an der Natur bloß

Pausen in seinem „eigentlichen“ Dasein — „die Hauptsache seid Ihr — Ihr — Ihr!“ Und was für „Ihr“ . . .? Diese dummliche Bankiersfrau, dieses überkluge, kühl erwägende, die eigene heiße Empfindung gleichsam immer mit dem Seelenthermometer messende junge Mädchen, ja sogar die wirklich wertvoll gewesene, seelisch und geistig gabenreiche Gattin, die ebenso als „Revanche“ wie zur Gleichgewichtserhaltung und Reinigung ihrer Ehe nichts besseres weiß als die erste beste Francillon — sind das die Frauen, um derentwillen es wert ist, zu töten oder zu sterben und das Alter wie ein Schrecknis und eine Verarmung zu empfinden? (Sogar zugegeben, daß die erotische Beziehung eine der angenehmsten Einrichtungen ist, die wir haben.) Menschen, denen nichts mehr ernst und heilig ist, die bedenkenlos die Braut oder die Frau oder die Tochter oder den Sohn der ihnen nächsten Freunde stehlen, einander dabei keineswegs böse sind und höchstens jene ein bißchen komisch finden, die derlei noch wichtig nehmen — ein Mann wie Hofreiter, dem alle anderen verfallen, der eine Ökonomie ohnegleichen im Verbrauch seiner Bekannten hat (der eine ist ihm ausschließlich „der“ Freund, der zweite „sein“ Pianist, der dritte sein Bankier, der vierte sein philosophischer Debatter und sonst nichts), der ein fabelhafter Tennisspieler ist („meiner Ansicht nach hängen diese Sachen auch sehr mit dem Charakter zusammen“, äußert er), und dem man trotz seines Brigantentums in der Liebe, trotz seines rücksichtslosen Egoismus und seiner fragwürdigen Charmeurkünste nicht grollen kann — es ist ein gesellschaftliches Untergangsbild.

Nicht grollen kann — ich habe mich oft gefragt, was es denn sei, daß Werke wie dieses, gegen dessen Gestalten und gegen deren Haltung man sich auflehnt, deren

Tun und deren Selbstkommentierung einem grenzenlos zuwider sind, trotzdem (auf mich wenigstens) einen solch unentrinnbaren Reiz ausüben. Zunächst ist es ja gewiß dies: daß Schnitzler auch Menschen wie Hofreiter mit seinem ganzen verführerischen Geist beschenkt, daß er ihnen nicht nur bezwingende Eleganz des Betragens und ein ravissantes Parfüm mondäner, luxuriöser Verwöhntheit gibt, sondern daß er sie immerzu Dinge sagen läßt, die nicht nur „Esprit" des Dialogs bedeuten, und, wie immer, eines Dialogs, der meisterhaft unmerklich und scheinbar unabsichtlich mit jedem Wort die Uhr des dramatischen Geschehens vorwärtsrückt, sondern denen man oft und oft betroffen und gedankenvoll nachhängt. (Dinge übrigens, die diese Menschen kaum sagen könnten, wenn sie wirklich so wären, wie ihre Handlungen; oder die vermutlich anders handeln müßten, wenn sie all diese tiefgreifenden Dinge auszusprechen fähig wären.) Aber es ist sicherlich nicht allein Schnitzlers Geist, der in diesen unerfreulichen Szenen bis zum Vergessen alles Widerspruchs bezaubert und auch nicht allein seine Kunst, Gegengewichte zu schaffen, den Hauptgestalten Folien zu geben, die gleichsam ein Korrektiv des Aufreizenden der andern bedeuten: wie es hier die noble, melancholich gelassene und gedankenvolle Erscheinung des Hoteldirektors von Aigner ist (dessen Urbild der prachtvolle Christomanos war, dem man die Tiroler Dolomitenstraßen und Alpenhotels verdankt, einer der wenigen aktiv willensvollen Österreicher, der denn auch durch allerlei k. k. Hindernisse in Enttäuschung und Ekel getrieben wurde); ein überlegener Weltmann, der sich von seiner Gattin scheiden ließ, weil er sie betrogen hatte (trotzdem auch er sie als einzige liebte), es sich nicht leicht

machte und ihr alles gestand, dann durch Besteigung eines mörderischen Felsens eine Art Gottesurteil heraufbeschwor und jetzt, trotz aller flüchtigen Abenteuer ein Einsamer, weiterlebt und in Vornehmheit zu altern weiß — ganz so wie sie, die auch nachher durch mancherlei Erlebnisse ging und trotzdem keinem andern mehr wirklich gehört hat: beide können verzeihen, aber nicht vergessen, was geschehen ist, in beider Herzen können weder Liebe noch Schmerz mehr verjähren. Auch diese beiden Menschen leben außerhalb der Konventionen, geben nichts auf die hergebrachten Begriffe und lügen sich ihre Erotik nicht um; aber sie haben nichts von der schamlosen Gier und der brutalen Gewissenlosigkeit, die sich über alle anderen menschlichen Beziehungen einer Stunde der Lust willen hinwegsetzen, haben ein Gefühl für Verantwortung und Selbstachtung, nehmen die Wichtigkeiten des Daseins schwer und wissen um das, was sie verloren haben, wenn sie einmal der eigenen seelischen Würde vergaßen. Das ist's. Nicht die „Unmoral" und die Illegitimität ist bei den Hofreiters so abstoßend. Sondern daß man sich immer wieder fragt (nicht gegen den Dichter, aber gegen das Leben und gegen die Wesen, die so sind), ob es wirklich wert ist, einer Reizung der Sinne nachzugeben und dadurch um so viel Wertvolleres zu zerstören. Wobei auch noch zu bemerken ist, daß die gewaltsamen Todesfälle bei Schnitzler, besonders im „Weiten Land" und im „Ruf des Lebens", nicht genügend überzeugen, weil die Heftigkeit dieser Affekte doch in zu geringem Verhältnis zu der Grausamkeit ihrer Folgen steht; auf der Bühne sollten wichtige Figuren nur für eine Sache sterben dürfen, für die sie lange und mit vollem Einsatz gelebt haben. Aber: schnell fertig ist der Schnitzler mit dem Tod.

Er ist wirklich auffallend leicht bereit, seine Gestalten umzubringen, ohne daß es immer zwingend wirkte.

Ich bin nur scheinbar abgeschweift; denn gerade, daß dieses Werk dazu drängt, solchen Gedanken nachzuhängen, macht eben einen Teil seiner wunderlich andauernden Wirkungen aus. Aber auch hierin scheint mir noch nicht der letzte Grund seines fast widerwillig eingestandenen und doch unwiderstehlichen Reizes zu liegen. Sondern darin: wie stark man die Schwermut des Dichters selber spürt, der die Trauer und das Bangen des Alterns nahe fühlt. Diese Empfindung hüllt die Szenen dieser Tragikomödie in zarte, silbergraue Schleier und sprüht einen Duft von Melancholie über das Ganze, der freilich aus späteren Schöpfungen, vor allem aus der Meistererzählung von „Casanovas Heimfahrt", viel stärker und herzbezwingender aufsteigt. Und noch eines: wie in diesem Stück der Widersinn gezeigt wird, der darin liegt, mit Menschen und ihren Handlungen mit einem Wort fertig zu werden, da doch die primitivste Empfindung so unendlich vielfältig und widerspruchsvoll ist und da das gleiche Wort nicht für zwei Wesen das gleiche aussagt, geschweige denn für alle. Und wie unmöglich es ist, andre ganz zu verstehen, da dieselbe Tat ja nach dem, der sie begeht, schmutzig oder erhaben sein kann; da Bosheit im Gütigen, Haß im Liebenden, Demütiges im Eitlen, Mordlust im Sanftmütigsten zu schlummern vermag. „So vieles hat Raum in uns —! Liebe und Trug ... Treue und Treulosigkeit ... Anbetung für die eine und Verlangen nach einer andern oder nach mehreren. Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches ... das Natürliche ... ist das Chaos ... die Seele ist ein weites Land ..."

Und dieser Sinn, der dieser Tragikomödie Inhalt und Namen gibt (und der im letzten ein „Richtet nicht!" bedeutet) ist es, der all dem fragwürdigen Spiel Gewicht und Wert verleiht. Beachtenswürdig, wie unmerklich Schnitzler jetzt derlei Wesentlichkeiten „bringt". Ein andrer würde die „Bedeutung" eines Stücks oder auch nur seines Titels breit hinlegen; mit einer Pause vorher: aufpassen — jetzt kommt's! Schnitzler nicht. Er sagt gerade diese Dinge ganz beiläufig, fast nebenher — auf die Gefahr hin, daß die Leute im Parkett einander dabei nicht sofort verständnisinnig zunicken. Es gehört zu seinen Werten, aber auch zum Los seines Unterschätztwerdens, daß er nicht unbedingt mit Schwachsinnigen als Lesern und Zuschauern rechnet. Er unterstreicht nicht mehr (früher manchmal). Der Abneigung gegen die großen Worte hat sich die gegen die lauten gesellt. Auch wo Vereinfachung und Straffheit noch manchmal nottäte, sind die indirekten und leisen seine stärksten Wirkungen.

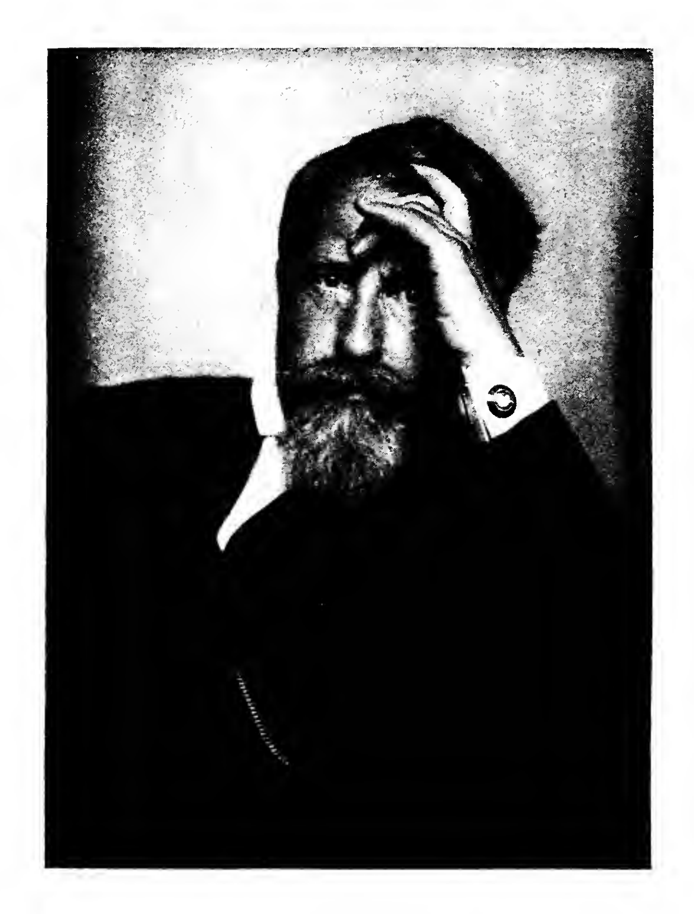
Niemals bewundere ich des Dichters Kunst andächtiger als in solchen Werken, in denen er trotz der Belanglosigkeiten seiner Menschen von Anfang bis zu Ende zu fesseln vermag. Man sieht ja diesen Wesen zu wie von einem fremden Stern. Jeder Augenblick ihres Geschehens bringt ungefähr das Gegenteil dessen, was ein unmittelbares und undifferenziertes Gefühl erwarten müßte. Man betrachtet sie manchmal verwundert, oft mit neugierigem Anteil, wie kuriose Geschöpfe, mit denen man nichts oder doch nicht viel gemein hat, wie Homunkuliden von heute, die irgendein bösartiger Famulus Wagner aus den Retorten unserer Zivilisation erstehen ließ — und doch mit der Ahnung, irgendwie mit diesen fremden und meist nicht

bedeutungsvollen Erscheinungen zusammenzuhängen: vielleicht sogar, von ihnen abzuhängen. Sicher gibt es eine Menge solcher Leute, deren Leben nur aus Flirt und Tennis besteht; gewiß, daß diese leeren, innerlich verlogenen Menschen von anderen beherrscht werden, deren seelischer Gehalt zwar nicht viel höher steht, in denen aber vitale Kraft und Machtgefühl lebendig ist und die sich durch Mannesleistungen betätigen — aber wir haben nicht viel mit ihnen zu schaffen. Und oftmals scheint es: auch der Dichter nicht. Zuerst meint man ja, er wolle, wie man es früher pathetisch ausgedrückt hat, einem Teil unserer Gesellschaft und unserer Zeit „einen Spiegel vorhalten". Aber dann gehört es zu den wunderlichsten Wirkungen dieses Spiels, wie er plötzlich, sei es in Zorn, sei es in lächelnder Betrachtsamkeit oder gar einem rätselhaften und bitteren Zugehörigkeitsgefühl, diesen Spiegel in Scherben schlägt.

DAS HOHELIED DES BERUFS: „PROFESSOR BERNHARDI"

Wie einer, der in üppiger Spätsommerwärme mühelos und mit leichter Hand eine vollreife, rotschimmernde Frucht nach der andern vom Baume löst, steht Arthur Schnitzler in diesen beiden letzten Werken und in dem ihnen folgenden da. Ja, selbst der leise Schauer einer Ahnung des Vergänglichen, der im „Weiten Land" zu fühlen war, scheint in der nächsten Schöpfung des Dichters geschwunden zu sein; sie ist recht eigentlich die seiner Lebenshöhe, ist die männlichste und freieste

von allen seinen Dichtungen und hat anderen Tiefklang und andere Geistesstärke als alle zuvor: weil hier durchaus besondere Stimmen laut werden, die nichts von den kleinen und großen, beglückenden und trübseligen Abenteuern der Liebe melden, nur von den Männerfragen der Arbeit, des Berufs, der Gesinnung, der Überzeugungstreue, der Weltanschauung — und in erbärmlichem Kontrapunkt dazu verketten sich die der Parteienpolitik, des Strebertums, der Rassenhetze, der treulosen Intrige und (nach Schnitzlers köstlichem Wort) der „selbstlosen Gemeinheit", die gar keinen Vorteil davonträgt und nur um ihrer selbst willen geübt wird. Ein Drama ohne Frauen und Frauenliebe; nur eines des Gegensatzes des echten und des eigensüchtig-zweckbewußten Arzttums. Ist es ein Wunder, daß gerade dieses Stück in Österreich, wo man die freimütige Behandlung brennender Probleme immer gescheut hat, und wo die Person eines Ministers unter dem besonderen Schutz seiner Untergebenen steht, mehr als irgend ein andres von der Ämter Frechheit zu leiden hatte und durch lange Zeit verboten wurde, statt daß man die Aufführung des Schauspiels seiner reinigenden Wirkung willen nachdrücklich gefordert und gefördert hätte? Wer Wien und die Zustände der franz-josefinischen Epoche kennt, weiß, daß es kein Wunder war, und im übrigen mögen Zweifel erlaubt sein, wie es einem Werk erginge, das sich heute offen und mutig gegen die Machthaber des jetzigen Regimes zu richten wagte ... Jedenfalls hat dieses Stück des zurückhaltendsten, aller Sensation fernsten unserer Dramatiker wiederum viel Lärm auf der Gasse gemacht — und noch mehr in den Bureaus der Unterrichtsverwaltung. Es war der „Professor Bernhardi" (1912).



1912



Die einen haben das Werk als ein Bekenntnis zum Judentum, die anderen als einen Angriff auf Institutionen der Kirche, die dritten als einen auf die Ärzteschaft und auf die Regierung ausgeschrien und nur die wenigsten haben bemerkt, daß die erste Behauptung eine Albernheit, die zweite eine bewußte Verleumdung, die dritte eine zutreffende, aber für das Wesen dieses Schauspiels sekundäre war und daß es dem Dichter nur darauf ankam zu zeigen, wie einer, der in einem ganz singulären Fall ohne jede Prinzipiensucht einfach das Rechte tun will, in seinen Absichten mißdeutet, in seinem Willen verdächtigt und durch Aufbauschungen und Entstellung des Tatsächlichen zum Opfer politischer Interessen gemacht wird; daß er in die Gefahr gerät, eine falsche und ihm ungemäße „Volksfeind"-Rolle zu spielen, wenn er nicht die Kraft hat, über all die Umtriebe und Niedrigkeiten lächelnd hinwegzugehen und sich auf seine besondere Sendung zu besinnen. Daß die Hauptperson dieses Dramas darauf verzichtet, sich von gewissenlosen Konjunkturnützern ins Schlepptau nehmen zu lassen und billige Märtyrerpopularität zu erringen und nach aller Unbill und arger Erfahrung nichts anderes will, als zu seinem rechten Beruf zurückzukehren und nichts als ein wahrhaft menschlicher Arzt zu sein, — das gibt dem Stück seinen versöhnenden, untheatralisch vornehmen Abschluß.

Auf der Klinik des Professors Bernhardi liegt eine rettungslos verlorene, an einem verbotenen Eingriff zugrunde gehende Kranke, die in ihrer letzten Stunde in einen beseligten Zustand von Euphorie kommt, von neuem Leben, neuem Glück träumt und dessen gewiß ist, daß heute noch ein geliebter Mensch sie fortholen wird, in Genesung und in ein frohes Dasein. Und der

Arzt, dessen Pflicht es ist, seinen Kranken das Sterben so leicht und schmerzlos als möglich zu machen und der es weiß, daß die Spendung der Sterbesakramente die Arme aus ihrem Fieberwahn erwecken und in tiefsten Schreck und Verzweiflung stürzen müßte, verwehrt dem schon wartenden Pfarrer den Eintritt in das Zimmer der jungen Person, in der Überzeugung, daß es hier ärztliches Gebot und daß es gottgefälliger sei, ihr einen reuelosen und sanften Tod zu schaffen, der eine Ahnungslose mit sich fortnimmt, als (immer in diesem besonderen Fall) den Satzungen der Kirche zu gehorchen. Das soll nun gegen den Mißliebigen ausgenutzt werden: gegen den Juden in ihm ebenso wie gegen den wegen seines sachlichen Gerechtigkeitssinns verhaßten Direktor des Elisabethinums. Nur dann soll die Sache niedergeschlagen werden, wenn er sich auf den Handel einläßt, seine „gute Gesinnung" durch Berufung eines unfähigen christlich-sozialen Dozenten und durch die Ablehnung des ungewöhnlich begabten jüdischen Mitbewerbers zu beweisen. Natürlich entscheidet sich Bernhardi für das richtige und überträgt die Dozentur dem Tüchtigeren von beiden, dem Juden (der ihn dafür auch sofort im Stich läßt und verrät). Und nun geht die Hetze los: Bernhardi wird von der Leitung des von ihm geschaffenen Instituts suspendiert, eine Interpellation im Parlament sorgt für eine gerichtliche Anklage wegen Religionsstörung; er wird verurteilt. Und nun ist es wunderschön, wie Bernhardi alles von sich weist, was den Anschein trotziger Ausnutzung der Sache zu persönlicher Effekthascherei wecken könnte; er lehnt alle Rechtsmittel zur Ergreifung eines Rekurses ab, spricht sich nur mit seinem vermeintlichen Gegner, dem Pfarrer, in einer Unterredung aus, in der die Welt-

anschauungen der beiden in schönen, warmen, beredten Worten zum Ausdruck kommen und in der die Kluft zwischen ihnen durch menschlich verstehende Sympathie überbrückt wird; dann geht er ins Gefängnis. Aber auch nach seiner Freilassung verzichtet er auf alle Ehrungen der Gleichgesinnten, alle Vorteile, die ihm Zeitungen und Politiker bieten möchten; er ist zu höherer Erkenntnis des Zusammenhanges der Dinge gelangt und verlangt nach nichts anderem, als seinem Beruf als Arzt wiedergegeben zu werden.

Man hat es dem Dichter sehr verdacht, daß er eine Einrichtung der Kirche zur Diskussion stellte, für die er, als Jude, unmöglich die rechte Empfindung haben könne. Bei aller Nachgiebigkeit gegen derlei einschränkende und ausschließende Meinungen glaube ich aber doch sagen zu dürfen, daß Schnitzler das gar nicht getan hat: er stellt nichts zur Diskussion, er nimmt diese Institution nur zum Anlaß, um sein dramatisches Problem daran zu zeigen; mit keinem Wort berührt er ihre Weihe oder auch nur ihre Berechtigung. Man entsinnt sich, daß das Bernhardi-Problem zuerst mit dem des „Einsamen Wegs" verknüpft war; dort nahm ein Arzt die Verantwortung auf sich, einem unbedingt unheilbaren, furchtbar leidenden Kranken durch eine Morphiuminjektion alle Qual zu ersparen und ihm einen sanften Tod zu geben. Schnitzler hätte ebenso gut diese Problemstellung zum Ausgang seines Dramas nehmen können. Wenn er es nicht getan hat, so war es offenbar deshalb, weil ihm daran gelegen war, nicht nur die Praktiken der Ärzteschaft dramatisch zu gestalten, sondern auch die Verrottung unseres politischen Lebens, die Ausnützung konfessioneller Gegensätze und die politischen Machinationen der Mediziner zu zeigen, die doch nur ihren Beruf kennen

und all diesen opportunistischen Konjunkturstrebereien fremd bleiben sollten; vor allem aber deshalb, weil es ihm ein Bedürfnis war, seinen Konflikt auf ein höheres geistiges und philosophisches Niveau zu stellen, die Verschiedenheiten ethischer Weltanschauung im Drama auszudrücken und dabei vieles zu sagen, was ihm am Herzen lag und was er lange in sich reifen ließ, ehe er es in die Worte seines ungewöhnlich hochgearteten, von gefestigter Weisheit vollen Dialogs fassen durfte. Nirgends fällt eine unehrerbietige, zweifelnde oder auch nur skeptische Bemerkung, die irgendeine religiöse Überzeugung verletzen könnte; nirgends eine Andeutung, die einseitig, verständnislos oder unzart wäre und irgendwelche Abneigung gegen ehrlich Andersmeinende verriete. Und es ist bezeichnend, daß man in den „maßgebenden Kreisen" damals nicht abgeneigt schien, dem Dichter das Schicksal seines Helden zu bereiten ...

Erstaunlich ist wieder der Reichtum an lebendigen Gestalten. Der opportunistische Minister, der eigentlich für Bernhardi eintreten will, aber dann, einer effektvollen Redewendung zuliebe, zu seiner eigenen Überraschung ins gegnerische Lager schwenkt; der anarchistische Hofrat, in dem Schnitzler dem unvergeßlichen Max Burckhard einen Denkstein gesetzt hat; der streberische, geschäftig dienernde Hospitant (mit dem unaussprechlichen Namen Hochroitzpointner), dem es auch auf einen kleinen Meineid nicht ankommt, um Karriere zu machen; der hochsinnige, menschlich freie, tiefgläubige, duldsame und doch streng dem kirchlichen Gebot gehorsame Pfarrer (die Szene zwischen ihm und Bernhardi ist, von einigen allzu offensichtlichen Behutsamkeiten abgesehen, in ihrer herzensreinen und scharfsinnigen Dialektik ein

wahres Kleinod!); Bernhardi selbst, dem Schnitzler manchen Zug seines Vaters gegeben hat, der ironische, taggescheite, leidenschaftslos überlegene, unsentimental gütige Arzt und Mensch, dessen Seelenkenntnis und dessen klare Vernunft ihn vor aller Verbitterung und Überhebung, wenn auch nicht vor einiger Verachtung gegen die bodenlose Gesindelhaftigkeit der andern bewahren; und diese ganze Galerie von Professorenköpfen, einer lebendiger als der andre, der reine Wissenschaftsmensch, der skrupellose Intrigant, der wedelnde Titeljäger, der jüdische Antisemitenriecher und der zum Judenfeind gewordene Überläufer, und noch eine Unzahl anderer, alle mit der Kraft von Meisterporträts wirkend, von fast unheimlicher Echtheit der Typengestaltung — man spürt den ganzen Zorn eines geborenen Arztes und Dichters gegen jene, die ihren hohen Beruf mißbrauchen und erniedrigen, spürt eine Kraft und Höhe der Gesinnung und des Ethos wie nur in wenigen seiner Werke und die innere Freiheit eines Menschentums, das ganz groß und reif geworden ist.

Schnitzler ist auch hier lieber „unmerklich" und verhalten, als lärmend und demagogisch. Gewiß auch, weil es ihm zu billig gewesen wäre, aber auch, weil sein ganzes Wesen sich gegen die Wirkungen der auf den Tisch schlagenden Faust wehrt. Er hat sie nicht nötig und kann ruhig jene schelten lassen, die seine Satire allzu zahm und behutsam finden. Sie ist um so schneidender, je ruhiger sie sich gibt, ist gerade durch ihre messerscharfe Aphoristik mörderisch und stigmatisiert ihre Opfer endgültiger, als wenn sie losbellte (wenn sie auch manchmal etwas ... etwas „Übersetztes" hat; und wenn man sich auch befreit fühlen würde, wenn in all die temperierte Kultiviertheit

einmal, ein einziges Mal, etwas Sacksiedegrobheit hineinführe). Was Schnitzler in diesem Stück an Menschenschicksalen, was er, wieder, an Geist aufhäuft, würde für ganze Generationen von expressionistisch Ballenden reichen. Es gibt heute Dichter, die erdhafter sind; die kostbarere Metaphern anordnen; die quellender in ihrem Erbarmen, die homerischer in ihrer Kraft und Unschuld sind. Aber keinen, der für Seelisches, Menschliches, Geistiges so vollendete Prägungen vermag.

Dabei vergesse ich ja immer, daß auch dieser Professor Bernhardi eigentlich nur ein Anatol der Medizin ist. Und vergesse ganz: dieses Schauspiel ist ja nicht schnitzlerisch und gehört also nicht hierher.

Man töte diese Kritiker.

SCHERZO DOLENTE: „KOMÖDIE DER WORTE"

Nach dem „Bernhardi" die Erzählung „Frau Beate und ihr Sohn" (1913), nach der „Beate" der Einakterzyklus „Komödie der Worte" (1915), von dem ich ausführlicher sprechen muß, nicht, weil ich ihn so sehr liebte, als weil mir scheint, daß er auf besondere Weise verkannt worden ist (auch hat man damals gern den Weltkrieg gegen ihn ausgespielt und dieser Konkurrenz war er um so weniger gewachsen, als alle Schnitzlerschen Werke jener Jahre wie eine Flucht aus der Tatsachenwelt und aus einer Zeit der Selbstvernichtung anmuten, die den Dichter nur ausplündern, nicht ihn befruchten konnte). Diese drei Akte machen

zunächst den Eindruck des Konstruierten, Zurechtgelegten: scheinen Wiederholungen gewisser Schnitzlerprobleme innerhalb seiner Lieblingsmilieus: des ärztlichen, des Theaters, der Literatur. Und sind es gar nicht. Tritt man näher, so gewahrt man verschwiegene Traurigkeiten, Zerlegungen bisher unbezweifelter Gefühle und ethischer Voraussetzungen, Mißtrauen in die Verabredungen der menschlichen Gemeinschaften. Tritt man näher, so gewahrt man, wie dem Dichter alles fragwürdig zu werden scheint, was das Leben (hier: das Eheleben) schwer und quälend macht, wie er vieles, was gewiß schien und was unwidersprochen feststand (auch für ihn), zu Leichtigkeit löst und wie er den Dingen ihre Wichtigkeit nimmt. Nicht nur die Absage an das Wort, auch die an die Eitelkeiten der Sexualität ist hier bemerkenswert: sie bedeutet eine neue Phase Schnitzlerscher Anschauung.

Auch diese Akte gehen einen nicht übermäßig viel an; die Menschen sind just nicht jene unter denen des Dichters, die einen weiterhin begleiten durften, und ihre Angelegenheiten sind für andre nicht sehr aufregend. Aber Arthur Schnitzler geht einen an (auch hier) und manchmal hört man ihn selber sprechen. Anders als bisher. Etwa: „Kinder, macht nicht so viel Wesens — das bißchen Erotik ist nicht so entscheidend, wie ihr glaubt (und wie ich selber es oft glaubte). Es gibt wichtigeres; auch in der Ehe; auch „so“ zwischen Mann und Frau.“ Das ist das Seltsame an diesen drei Akten: daß der Dichter jetzt auch bei sich selbst mit der „Entblätterung“ der Begriffe beginnt.

Und seltsam ist an diesen drei Nachspielen auf dem Theater, wie überhaupt in Schnitzlers letzten Werken,

wieder die leise Verachtung gegen alle „Literatur“, gegen das Theater, das ihn doch mit magisch-unsinniger Kraft anzieht, — und mehr als je gegen das dichterische Material: die Worte. Immer tiefer erkennt er, daß sie an allem Schuld tragen: die Menschen sind anders als ihre Erlebnisse, anders als die Worte, die sie sprechen und hinter die sie sich verstecken und die wieder mit dem wahren Erlebnis nichts gemein haben. Seltsam ist wieder die wachsende Wehmut über die Unmöglichkeit, einander wirklich nahe zu kommen. Und vor allem seltsam in diesen drei Stücken: wie zwar nicht das Erotische an sich, das eine der treibenden Mächte des Lebens ist, wohl aber das Physische daran, die „erotische Tatsache“ sozusagen, ins Unwichtige hinabgedrückt wird . . . In allen drei Komödien schlägt ein gleiches Grundmotiv an: das der Frau, deren seelische Beziehung zum Gatten und deren Zusammengehörigkeit mit ihm stärker ist als alles andere und sogar stärker, entscheidender und schicksalbestimmender als die Treulosigkeit, zu der sich dieselbe Frau trotz des Bewußtseins ihres Verwurzeltseins im Heim und Leben ihres Mannes hinreißen lassen konnte. Ein Ehebruch in der Vergangenheit wird gezeigt, einer in voller Gegenwart und einer, der in der Zukunft liegt und vielleicht gar nicht zur Erfüllung kommt, auch wenn er für Frau Sophie Herbot die Loslösung aus Wirrnis und Lüge, die Beschwichtigung und das ruhige Glück bedeuten könnte, das ihr immer gefehlt hat; aber sie und all diese Frauen, Klara Eckold, die das Losgerissenwerden vom Leben ihres Gatten in den Tod treibt, Agnes Staufner, die nur aus einem unerträglichen Gefühl der Einsamkeit, in die ihr Mann sie gleiten ließ, zu einem anderen geflüchtet ist, in dessen Gegenwart nur die

Stimme Felix Staufners zu ertönen braucht, um sie das weit unbegrenztere, endlose Alleinsein empfinden zu machen, zu dem sie an der Seite jenes andern verurteilt wäre — diese Frauen alle werden viel weniger durch ihre erotische Sehnsucht zu ihrem entscheidenden Tun aufgerufen, als durch das innere Gebot, mit dem Mann zu leben, der ihrer bedarf, durch die Empfindung, mit ihrem ganzen Sein viel stärker dort versponnen zu sein, wo Gemeinsamkeiten aller Art unlösbare Beziehungen geschaffen haben und wo es seinen eigentlichen Sinn in der helfenden Hingabe an das Dasein ihres Mannes findet, als wo das launische Verlangen ihres Leibes oder selbst ihrer unverbrauchten Seele aufbrennt. (Sogar der Ehebruch Klara Eckolds, die sich nicht dem schenkt, den sie liebt, sondern dem, der sie braucht und dem sie etwas sein kann, trägt diesen Candidazug.) Mit Schwermut und Resignation wird in all diesen Szenen die Unsicherheit aller menschlichen Beziehungen gezeigt; nachdrücklicher als je zuvor wird hier das Schnitzlersche Grundthema ausgedrückt: wie Menschen einander abhanden kommen, die sich viel waren und es einander wieder werden können; wie auch Gefühle ihren Krankheiten unterworfen sein können; wie keines vor einer Stunde sicher ist, die plötzlich das Gleichgewicht seiner ganzen Existenz verschiebt, sein ganzes Leben aus den Angeln hebt und seinen Sinn zu Unsinn und Wertlosigkeit verzerrt. Und all dies wird noch verschoben und verfälscht durch die Worte, die die Menschen zueinander sprechen und die jede Wahrheit schon in der Sekunde umfärben, in der sie ausgesprochen wird; am schlimmsten in den Augenblicken der Entscheidung, über denen Schicksale schweben: da bringt das Wort nicht nahe, bringt nur neue Maskerade, Umwölkung der

Tatsachen statt befreienden Blitz. Wer den andern zu verstehen vermag, versteht ihn ohne Worte. Denn auch dort, wo keiner lügen will, lügt das Wort für ihn. Schon dadurch, daß es für jeden ein anderes Bedeuten hat, aus andern Bezirken kommt und mit dem gleichen Laut für jeden innerlich Verschiedenes aussagt.

Manches Stoffliche daran mag dürftig, manche Wendung künstlich wirken; aber doch nur auf den ersten Blick. Denn dann enthüllt sich der innere Reichtum dieser scheinbaren Einfachheit und eine Natürlichkeit im höheren Sinn, deren freilich nur Menschen komplizierterer Art fähig sind ... Kein Zweifel auch, daß die momentane Theaterwirkung unter der Unentschiedenheit der Schlüsse leidet: das Publikum liebt es, präzise Fakten mit nach Hause zu nehmen. Kein Zweifel aber auch, daß gerade darin ein starker Reiz liegt, der Reiz des Verborgenen, nur Geahnten, nicht mit Gewißheit Vorherzusehenden. Der gleiche Reiz, den das Leben selber hat, in dem es nur ein präzises und endgültiges Faktum gibt: den Tod.

Es sind noch mehr Gemeinsamkeiten in diesen drei Akten als das Problem der Frau, deren eigentliches Leben abseits vom Sexuellen und von der Liebe liegt, die schließlich ein Ende nehmen kann, während alles übrige, was sie mit ihrem Manne verbindet und was das „eigentliche Wesen ihrer Beziehung" ausmacht, „unzerstörbar und unvergänglich bleibt". Der Titel „Komödie der Worte" enthüllt alles, was hinter den Ereignissen steht; aber alle drei Stücke könnten ebenso den Titel des ersten oder des zweiten tragen: jedes bringt eine scheinbare „Stunde des Erkennens" und in jedem spielt der Mann siegreich seine „große Szene". Es ist erstaunlich, wie viele tief geschaute und schmerzlich empfundene Dinge unter diesem in Geist und An-

mut schimmernden Dialog verborgen liegen; wie alles, was zuerst irgendwie konstruiert darin scheint, gesetzmäßig und menschlich wahr wird, wenn man diesen Dingen nachgräbt; wie schwer beladen von Erkenntnis und Erlebnis diese scheinbar so leicht und mühelos bewegten Komödien sich dem Näherblickenden entschleiern. Wobei auch ihr einziger „Fehler“ offenbar wird: man sollte sie gleich zum zweiten- oder drittenmal gesehen oder gelesen haben.

Ich liebe ja die drei Stückchen nicht sehr (die Schnitzlers größter Theatererfolg im Norden geworden sind). Sie haben etwas Preziöses und die Technik des doppelten Bodens ist mir für einen Arthur Schnitzler nicht sympathisch. Aber wichtig ist mir, was auf dem Grunde dieses Spiels erfühlbar ist. Wichtig, daß der Dichter (endlich) zu sagen scheint: Kinder, macht nicht so viele Geschichten mit körperlichen Angelegenheiten. Was ein Mensch wert ist, liegt in seiner Leistung und in seiner Fähigkeit, Glück zu spenden; aber doch nicht nur ein physisches, das übrigens vermutlich viel weniger individuell ist, als man meint, so lange die Seele nicht dabei ist. Wenn sie aber dabei ist, dann ist viel mehr da als bloß das bißchen Lust. Was ihr einander seid, wie ihr einander helft, wie ihr euch Schmerzen leichter macht und euch gegenseitig vorwärts bringt — nur das entscheidet. Macht nicht soviel Aufhebens von dem bißchen Geschlechtlichkeit; oder erkennt an, daß es ebenso wichtige Funktionen gibt und daß der gute Peter Altenberg recht hatte, dem die Verdauung der Mitmenschen beinahe mehr am Herzen lag als ihre Sexualbetätigung und der nicht müde wurde, die reinigenden Segnungen des „fast heiligen“ Rhamnin und der göttlichen Tamarinden zu preisen ... Pfeift auf die Gewohnheit, haltet euch an

eure Sehnsucht. Liebe, Treue, Betrug — nichts als Worte. Was übrig bleibt, wenn all dies Verwirrende überwunden ist, das allein ist das Lebenswerte. Seid keine Ärzte eurer Ehre! Seid keine Komödianten der Eitelkeit! Seids nicht dumm und deklamiert vom Recht auf eigenes Leben und von den Pflichten gegen sich selbst und gegen die Wahrheit. Es gibt nur ein Recht und eine Pflicht: macht euch glücklich, macht euch das Dasein leicht. Und nur eine Wahrheit: Lebensfreude. (Sogar wenn sie durch eine Lüge erkauft wird.) Wenn eure Vorurteile stärker sind als ihr, seid ihr nichts wert. Laßt euch nichts einreden. Seid nicht großartig. Seid glücklich.

Es klingt wie eine sanft lockende Schalmei. Und ist in Wirklichkeit ein Trompetenruf zur Erneuerung aller menschlichen Beziehungen.

VORLÄUFIGE CODA: DIE LETZTEN WERKE

Ich habe noch von ein paar Erzählungen und zwei Komödien Arthur Schnitzlers zu sprechen. Sie scheinen zunächst seinem Bild keine neuen Züge hinzuzufügen; aber ein Etwas ist in ihnen, besonders in den letzten, in dem es sich wie eine Vorbereitung zu Neuem ankündigt: zu völliger Gewichtlosigkeit, zu lächelnden Durchblicken in freiere Möglichkeiten des Lebens, zu überlegener Erkenntnis alles töricht Zu-Boden-Ziehenden — zu Aspekten, die beinahe wie ein geistiger Nihilismus anmuten. Immer wieder klingt die bange und trauervolle Stimmung des vom Altern Berührten

an. Aber gleichzeitig auch eine wie neue Erwartung; wie ein ganz Hell- und Überlegenwerden, wie ein schwebender Windhauch von seligen Inseln.

Ehe ich aber zu diesen schleierzarten Werken komme, die gerade durch den Gegensatz derb sinnlicher oder mutwillig unwahrscheinlicher Stofflichkeit zu einer ganz luftigen, fast nur mehr spiegelbildhaften Art der Gestaltung eine seltsam anziehende Wirkung von Unrealität und erhöhter Lebendigkeit zugleich haben, muß ich noch ein paar Worte über zwei Novellen sagen, von denen ich eigentlich, da die eine mir abscheulich und die andere allzu gleichgültig ist, gar nicht mehr reden wollte. Aber die besten Vorsätze helfen nichts, wenn selbst in derartig anfechtbaren Werken die siegreiche Fabulierlaune des Dichters, die Funkelkraft seiner Darstellung so intensive Stimmungen, besondere Konflikte und einprägsame Situationen schaffen, daß man einfach nicht an ihnen vorüber kann. In „Frau Beate und ihr Sohn", die mir in ihrer blutschänderischen Brunst trotz des ursprünglich packenden Problems eine Verirrung bedeutet, vergißt man all dessen immer wieder: so tief leuchtet der heißstrotzende Sommer und das fast unzüchtige, verbuhlte Prangen seiner sinnenaufreizenden, zu schwülem Locken, Werben, Gewähren, Fordern beinahe naturhaft drängenden Üppigkeit herein; so stark bleiben Szenen in der Erinnerung wie die des Gesprächs Beatens mit der lasterhaften Baronin, vor der sie den Sohn retten will, oder die, in der sie halb wider Willen die Schulbuben belauscht, von denen der eine ihr Geliebter ist und die in schmutzigen, gemeinen Worten mit ihren Abenteuern prahlen, so erniedrigend, besudelnd und unauslöschbar häßlich, daß sie die grauenhaft geschändete Frau in den Tod treiben; so

unvergeßlich steht die ganze Landschaft am Seeufer da, ihre sonnenglühenden Wege, ihre Villen, Bootshäuser, Wälder, der Geruch des Wassers und des scharfduftenden Gehölzes — und ebenso die Gestalten drin, diese herausfordernden, schamlos gierigen jungen Männer und Frauen und daneben (wieder) die des alternden Bankdirektors in seinem Haß gegen rauschende, liebesflüsternde Sommernächte und gegen freche, bedenkenlose Jugend. Wie ist das erzählt, wie ist das erzählt! Man sagt sich: um so schlimmer — und ist entzückt.

Nicht ganz so heftig von „Doktor Gräsler, Badearzt“ (1916); weil es eben kaum zu begreifen ist, was einen Arthur Schnitzler dazu reizen konnte, das Schicksal eines so verzweifelt unbeträchtlichen, durchaus pedantisch gewöhnlichen Durchschnittsmenschen ausführlich zu gestalten — und mit solcher Meisterschaft dazu. Gewiß, auch hier sind Momente, die haften bleiben: Sabinens Brief, in dem sie sich dem alternden Arzt mit soviel Freimut und Herzlichkeit als Gattin anbietet, und seine armselige Antwort darauf, das Liebeserlebnis mit Katharina, die Stimmungen der Südseeinsel und des Badestädtchens — all das ist wunderbar merksam und einmalig; und ist unerhört gekonnt. Aber es bleibt vertaner Aufwand und man fragt sich doch, ob die Lust am eigenen Können so stark überwuchern darf, daß es dem Künstler gleichgültig wird, woran er sie erprobt und welche ungenießbaren Menschenfische an seiner Angel hängen bleiben. Darf die Kunst in solchem Maß, bis zur Passivität für das Gegenständliche, zum Selbstzweck werden? Maler werden behaupten: ja; werden behaupten, daß ein Bund Spargel, persönlich gesehen und mit Temperament des Farbenzusammenklangs gemalt, größere Kunst sei und dauerndere Wichtigkeit habe, als

irgendeine prunkvolle Historienmaskerade oder eine gemalte Anekdote. Möglich. Wahrscheinlich. Gewiß. Und doch schüttelt man den Kopf, wenn man ein Buch wie diesen „Doktor Gräsler, Badearzt" liest, in dem jede Zeile den großen Künstler offenbart und das einen doch völlig unberührt läßt.

In „Casanovas Heimfahrt" (1918) ist das ganz anders. Hier ist das Geschehen nichts weniger als irrelevant. Es ist in der Schilderung des alt und bettelhaft werdenden glänzenden Abenteurers, der seiner Heimat nur mehr zum Spion gut dünkt und der sich in seiner namenlosen, rasenden Wut und Angst sein Junggebliebensein beweisen will, indem er eine Dreizehnjährige schändet und eine Liebesnacht bei einer Wildbegehrten und angewidert Abweisenden durch Ablösung der Ehrenschuld ihres jungen Liebhabers erschleicht — es ist in alledem und in allem andern des novellistischen Ablaufes Arges, Verruchtes, Empörendes genug; mehr als in irgendeiner anderen Erzählung des Dichters. Aber all dies wirkt hier nicht so peinlich, weil es zeitlich distanzierter ist und man trotz der einfach glanzvollen Farbigkeit und Lebhaftigkeit der Darstellung nicht so sehr, wie in Schnitzlers „modernen" Geschichten, die Empfindung des Dabeiseins hat. Man hat den Eindruck, als erführe man diese scheußlichen und diese berückenden Dinge aus einer alten Chronik. Oder richtiger: als läse man eines der allerbesten Kapitel in Casanovas Memoiren (in denen aber, schließlich, auch Wichtigeres, kulturell Denkwürdigeres steht als die Abenteuer des Phallus) — und es ist doch ein echtester Schnitzler, gewichtlos und wertvoll zugleich. Es ist leicht und schwebend wie ein Spiel mit goldenen Bällen, blitzend und klingend wie sausende gekreuzte Degen und von der

bösen, gewissenlosen Schönheit prachtvoll geschmeidiger Raubtiere. Und Szenen sind wieder da, Szenen... Der Zweikampf der beiden nackten Nebenbuhler, die gestohlene Liebesnacht und ihre Träume, die Fahrt ins Kloster der schweigenden Nonnen, aus deren beschworener Stummheit plötzlich der Name „Casanova" gleich einem letzten, unsäglich zärtlichen Zuruf der Jugend und der Liebe auffliegt — unvergeßlich. Und ebenso all die verwegenen, schurkischen, käuflichen, liebesdurstigen, einfältigen, frühverdorbenen, gelehrten, jugendschönen, greisenhaft vertierten Männer und Frauen in ihrem bunten Zug, der wie aus fernen Zeiten bis ans Tor unserer Gegenwart zu schreiten scheint . . . unvergeßlich. Ob ich diese Dichtung liebe? Nein, ich liebe sie nicht, so stark sie mich wieder in ihrer Stimmung des Alternden berührt, der sich ohnmächtig und knirschend den Naturgesetzen fügen muß, vor denen sich der Lebensberauschteste von Allen gefeit wähnte. Ich liebe den „Einsamen Weg" und den „Medardus", den „Geronimo" und den „Bernhardi", den „Großen Wurstel" und die „Hirtenflöte", die „Liebelei" und den „Leutnant Gustl" . . . Aber hier stehe ich entblößten Hauptes abseits und grüße andächtig und ehrerbietig einen Meister.

Die beiden letzten Komödien Schnitzlers haben eines gemeinsam: mit welch streichelnden, weichen Händen der Dichter die Dinge emporhebt, die Alle für schwer und irdisch gebunden hielten und deren Bedeutung er lächelnd in die Luft bläst, in der sie schimmernd wesenlos zerstieben. Gesinnung, Überzeugung — gibt es das wirklich? Ist es nicht vielmehr fast immer Pose, gedankenlose Gewöhnung, Monomanie? Eifersucht — gibt es das wirklich, wenn schon das Wissen genügt, sie zu verdrängen: daß der andre, der die Geliebte

nahm, nicht ahnt, wen er in den Armen hielt und also nichts von ihr, von ihrem Wesen, von der Schönheit ihres Leibes in Sinn und Gedächtnis aufbewahren kann? Sind wir unserer Meinungen, Empfindungen, Erkenntnisse so sicher, daß nicht ein Hauch genügt, sie wegzuwehen? Aber freilich, was bleibt dem Menschen, wenn er wirklich nur ein Spiel von jedem Druck der Luft ist und wenn er derart zu zweifeln beginnt, daß jeder Sinn der menschlichen Beziehungen geradezu aufgehoben wird?

Das sind die Fragen, die spöttisch, ernsthaft, leise und doch vernehmlich aus den luftigen, bedenkenlos heiteren Szenen dieser beiden Spiele tönen.

Von dem Journalistenlustspiel „Fink und Fliederbusch" (1917) zu reden, ist Verlegenheit. Manchmal hat man wirklich den Eindruck, daß Schnitzler sich eigensinnig in einen Einfall verbohrt, dessen zweifelhaften Geschmack und Takt er sicherlich ebenso fühlt wie andere und an dem er trotzdem mit einer Hartnäckigkeit festhält, die vielleicht gerade für seine Unsicherheit spricht, aber die ihn reizt, jetzt justament mit vollem Einsatz zu zeigen, daß er auch das Fragwürdigste zu zwingen und liebenswürdig zu machen weiß. Nur daß es zumeist schade um die Könnerschaft und die Energie ist, die er an Wichtigeres verschwenden sollte. Vielleicht auch, daß ihn manchmal ein schöner Mut zum Mißerfolg treibt, einmal alles auszuscheiden, was den Leuten an ihm gefällt. Aber das hat er dann in „Fink und Fliederbusch" jedenfalls nicht rücksichtslos genug getan.

Die Figur eines Journalisten, in dessen Brust mehr als eine Seele und mehr als zwei (wirkliche) Überzeugungen wohnen, der gegen sich selber Artikel schreibt, liberale im liberalen Tagblatt und konser-

vativ-reaktionäre in einer sportlich-aristokratischen Wochenschrift, und der schließlich von überempfindlichen Redaktionskollegen gezwungen wird, seinen (ihnen unbekannten) Gegner, also sich selbst, zum Duell herauszufordern — das ist recht eigentlich eine phantastische und auf der Bühne kaum realisierbare. Was übrig bleibt, ist eine oft sehr witzige, zumeist etwas zahme und vor allem nicht nahe genug gesehene Satire auf das Zeitungswesen und die Politik, der es an Galle oder an dem rechten Übermut fehlt und deren Hiebe nicht recht sitzen; trotzdem ein paar kostbare Erscheinungen da sind, vor allem die eine des atemlos Geschäftigen mit der unerschöpflichen Aktentasche, in der alles Nötige, Nekrologe, Festgedichte, Entrefilets, vorweggenommene Berichte je nach Bedarf zur gefälligen Auswahl vorhanden sind — das Original, der König Harlekin der heutigen Schriftstellerei, mag sich für die mörderische Porträtierung bedanken. Aber am Schluß hat man doch ein Gefühl, das eine der Hauptpersonen ausdrückt: „Sie haben ad absurdum geführt. Ich weiß zwar noch nicht was — aber Sie haben." Und der Dichter selber vermag nichts andres, als das Ganze mit einem hellen Gelächter zu endigen und gleich seinem Helden auf die Frage, ob denn die Angelegenheit dieses Doppelspiels mit Fink-Fliederbuschs Engagement bei einem feudal-klerikalen Journal und mit dem düpierten Abzug der anderen Beteiligten erledigt sei, leichtsinnig-spöttisch zu antworten: „Muß denn alles erledigt werden, Sie Pedant? Gibt es überhaupt etwas, das erledigt werden könnte . . .?" Unnötig zu sagen, daß es auch hier wieder von Geist und Ironie sprüht. Unnötig zu sagen, daß eine Szene, wie die zwischen Fliederbusch und dem nur sportmäßig, nicht innerlich beteiligten

Politiker Graf Niederhof, in der alle Begriffe von Gesinnung und Wahrheitstreue gleich vielfarbigen Seifenblasen ins Blaue fliegen und zerplatzen, heute mit solcher Grazie und solcher Verwegenheit von keinem andern als von Arthur Schnitzler geschrieben werden könnte.

Dem gealterten Casanova der Novelle wird in dem Lustspiel „Die Schwestern“ der junge zur Seite gestellt. Unwiderstehlich, blendend frech, entzückend skrupellos, hinreißend in seiner Lebensfreude, seiner frenetisch verführerischen Heiterkeit. Und auch hier ist es reizend, wie am Schluß des zweideutigen, ja oft lasziven Spiels alles zu Menschlichkeit, zu gegenseitigem Verstehen, zu liebreich schwereloser, verzeihender Nachsicht und froher Weisheit gelöst wird. Hier liegt der Wert und die Bedeutung dieser ganz spinnwebfeinen, auf leichten Füßen hinlaufenden, zu Beginn stark zugreifenden, dann durch dialektische Wiederholung ein wenig abgeschwächten und schließlich in süße Musik und lächelnde Erkenntnis vergaukelnden Komödie. Das Stoffliche mutet wie ein echtes Casanovaabenteuer an (und ist, wie das der Novelle, ganz und gar von Schnitzler erfunden): der am Spieltisch und in Frauenarmen gleich Siegreiche hat sich nächtlicherweile in ein falsches Zimmer eingeschlichen und genießt, ahnungslos, Wonnen, die ihm nicht zugedacht waren, während die eigentlich Erwählte seiner vergeblich wartet. Und anderen Tags erzählt das junge Mädchen ihrem Verlobten das Ereignis der Nacht, in dem Gefühl, daß sie nicht treulos und jedenfalls beinahe schuldlos war — so, als wäre ein Luftwesen oder der Geist dieser liebedurchglühten Nacht zu ihr herabgestiegen, an dessen Brust sie keine Empfindungen für einen fremden Mann hatte, nur die der Liebe,

der Seligkeit, die dem Erwählten, Verlobten gehören. Der aber ist anderer Meinung, rast in Scham und Wut, weist die Mißbrauchte fort und — wird rasch beschwichtigt, als er erfährt, daß Casanova nicht weiß, was geschah und bei wem er war. Jetzt aber ist sie die Empörte und Verletzte, kehrt sich ab — und es ergeben sich Szenen von gewagter Anmut, wenn die beiden Frauen, die eine, die Casanova umarmt hat, die andre, die er zu umarmen glaubte, ihn einander streitig machen und wenn der ganze Fall allen unwissentlich Beteiligten der Reihe nach als abstraktes Problem zur Lösung vorgelegt wird, bis alles in sorgloser Menschlichkeit und befreitem Lachen verschwebt ... Es ist ein sehr aparter Zauber in diesem Spiel, viel Laune, viel kühle Holdseligkeit. Es ist kein Hauptwerk Schnitzlers. Es hat manches Eingerenkte. Aber es hat, in seiner Luft von Glücksrittern, von Liebeshändeln, von Unbürgerlichkeit, von Spielermanie, seinen ganz besonderen Ton, seine eigene, helle Spieluhrenmelodie; es wird Gavotte getanzt, aber sie wird von einem süßen, starken, lockenden Lebensreigen übertönt und abgelöst. Zum Beginn ist's, als wär' es Musik von Lully, die über den Szenen schwebt, zum Schluß Musik von Mozart. Cherubin, Don Giovanni und Pamina scheinen Terzett zu singen; nur Liebe im Erklingen ...

Und: es ist ein Intermezzo. Oder eine Ouvertüre? Man spürt: das „Eigentliche“ kommt erst, es kündigt sich (ich sagt' es vorhin) ganz flüchtig und leise an — und wird vielleicht ganz anders sein, als das, was hier vorausklingt, lebensnäher, nicht so völlig in Duft und Gelächter und Ferne verhuschend.

Wie dem auch sei: der Dichter hat seither geschwiegen.

NACHSPIEL ALS EPILOG

Dieses Casanovastück ist die (vorläufige) Schlußvignette zu seinem Werk. Dem Werk des Sechzigjährigen. Anatol am Anfang, Casanova am Ende — es ist nicht eben unsymmetrisch. Der leichtsinnig-melancholische Lebens- und Liebeskünstler und der dreist-sanguinische Lebens- und Liebeskondottiere. Weltkind rechts, Weltkind links — was ist in der Mitte? In der Mitte ist ein Weltkind andrer Art, das vielleicht nicht aus schwerer Not, aber aus wahrhaftem Ernst schafft und in dem Land seiner Wahl die Seele des Menschen sucht und findet; das verstummt, wenn es von Qual und Angst gepeitscht wird und nur ihr Nachzittern gibt: weil hier kein Exhibitionist seiner Krämpfe ist, sondern ein Hedonist, der nicht erst der Verzerrungen bedarf, um das Leid und das Glück der menschlichen Kreatur fühlen zu lassen. Dämonisch ist er gar nicht. (Ist er es gar nicht? Es gibt auch eine lautlose Dämonie . . .) Einer, der dreifach gesegnet mit Geist, Schöpferatem, Phantasie ist — und immer noch dreifach unterschätzt wird, weil ihm eine Fähigkeit und ein Verlangen abgeht: bedeutsam zu langweilen. Er bleibt suspekt, weil er tiefe Dinge so sagt, als wären es die unterhaltendsten (und sie werden es bei ihm, nebenher); weil ihm soziale Dinge nicht fruchtbar werden (sind sie fruchtbar?); weil er bürgerlich und libertinistisch zugleich ist, einen tiefen Widerwillen gegen das Rohe hat (das die meisten mit Kraft verwechseln); weil er sich dem Leben nicht stellt, sondern seinen Brutalitäten entflieht (die ihn doch immer wieder einholen). Und aus dem Zank und Schmutz des Alltags in seine Schönheit desertiert.

Ein Erbe und ein Vorfahre zugleich.

Schnitzlers Werk schien, eine Zeitlang, nachgedunkelt zu sein, matter, älter, welker geworden; jetzt blüht es wieder. War der Krieg daran schuld, der alles niederstampfte und alle Begriffe verwirrte? Gleichviel. Auch Dichtungen erleiden Krankheitsperioden, haben ihre Vereinsamungen und Ermüdungen wie die Menschen. Aber wenn diese Zeiten überwunden sind, erleben sie erst ihr eigentliches, vielsagendes Dasein und werden denen teurer als zuvor, denen sie zu entgleiten drohten. Das hat sich bei Schnitzler zweimal gezeigt, vor ungefähr zehn Jahren und dann wieder im Kriegswahnsinn. Damals schrieb mir Frank Wedekind: „Von Schnitzlers (zu jener Zeit:) fünfundzwanzigjährigem Lebenswerk ist nicht eine Zeile veraltet oder überlebt. Im Gegenteil, seine frühesten Arbeiten haben sich durch ihre künstlerische Reife erst in allerjüngster Zeit das große Publikum erobert. Schnitzlers Anfänge fielen eben in eine Literaturepoche, die gerade für das Beste, was sie hervorbrachte, nicht die geringste Schätzung hatte. Es war jene Zeit, als soziale Gesinnung und Affektiertheit der Ausdrucksweise die literarischen Triumphe erkämpften, als ein Dramatiker für um so unsterblicher gehalten wurde, je sklavischer er der engherzigen, pedantischen Tagesmode huldigte.“ Gestehen wir, daß es heute nicht viel anders ist.

Er steht am Ende einer Epoche. Er ist für uns Heutige schon beinahe zu einem Begriff geworden.

Arthur Schnitzler: ein Geigenton Hebbels, ein Lächeln Ibsens, ein Wiener Traum Guy de Maupassants, ein Gruß Waldmüllers — und ein wichtigster Exponent, die feinste Essenz der österreichischen Landschaft, des österreichischen Geistes. Und der österreichischen Kultur. Unser, unser Dichter.

Er wird jetzt sechzig Jahre alt und trotz der anmutigen, entschlossenen Beweglichkeit der Gestalt und seinem bezwingenden Knabenlachen ist in das goldene Schimmern seiner Erscheinung viel Silberhelligkeit gekommen. Es ist ja eigentlich unsinnig, solche zufällige Lebensabschnitte zu markieren; Schnitzler, der zu allem mehr Talent hat als zum Jubilar, zum Veteranen, zur Feierlichkeit, war mit neunundfünfzig nicht weniger als heute und wird vielleicht als Einundsechziger viel mehr sein. Und doch sind solche Tage gut; sie geben Anlaß zu Rückschau, Auseinandersetzung, Rechenschaft — und vor allem, einmal wieder zu sagen: wir danken dir, du bist uns viel, du hast uns weitergebracht. Wir danken dir.

Thomas Mann hat ihm vor genau zehn Jahren gesagt, was jeder ihm wünschen muß: „Von ‚Anatols' mondäner Grazie und der sinnigen Frechheit des ‚Reigen' bis zur reichen ‚Historie vom jungen Medardus' und der Herbheit, dem erotischen Ernst des ‚Weiten Landes' — das ist ein weiter, gesegneter Weg. Nun möge die Reihe von Werken hochreifer Meisterschaft sich weithin fortsetzen — dann Alterskunst folgen, weise, schon kühl und von rührender Müdigkeit. Dem Dichter, den wir lieben, müssen wir wünschen, daß er erwählt sei, es hoch zu Jahren zu bringen, sich ganz zu vollenden und völlig sich selbst zu geben. Mir wenigstens hat immer geschienen, daß wahrhaft groß, umfassend, ja wahrhaft ehrenwert nur das Künstlertum zu nennen sei, dem es beschieden war, auf allen Stufen des Menschlichen charakteristisch fruchtbar zu sein."

Dem ist nichts hinzuzufügen.

*

Hier ist der Ausläufer einer Kultur, an der er mitgeschaffen hat, aber die heute schon irgendwie der Vergangenheit anzugehören scheint. Jetzt ist man daran, sie zu verpöbeln oder gar sie zu vernichten. Wehren wir uns dagegen, solange nichts Stärkeres, Wertvolleres und Lebensfähigeres an ihre Stelle gesetzt wird, daß ein so zarter, edler Klang vom Getöse einer bloß mehr geldgierigen, unmenschlichen, ehrfurchtlosen, entgötterten Welt völlig übertönt werde. Die fähig sind, ihn zu vernehmen, werden in der rasenden Hast ihrer Lebensverschwendung einhalten und in betroffener Nachdenklichkeit dem feinen, sonoren Saitenspiel lauschen, von dem so seltsam bittersüße Musik tönt: danse macabre amoureuse... Rondo der Leidenschaften... Passacaglia der Vergänglichkeit...

Wien 22. Januar bis 12. April 1922

DATEN DER ERSTAUFFÜHRUNGEN SCHNITZLERSCHER WERKE

Das Märchen, von Blumenthal, Berlin, Lessing-Theater, angenommen, doch nie aufgeführt. Zugleich von Prag, Deutsches Landes-Theater angenommen, vom Landesausschuß aus sittlicher Empörung verboten. Erste Aufführung erfolgte erst Wien, 1. Dezember 1893, Deutsches Volkstheater, ohne Erfolg.

Erste Aufführung aus dem Anatol-Zyklus, die Frage an das Schicksal (in einer Privatgesellschaft in Berlin, Reicher, Jarno, Frl. Wertheim). Erste öffentliche Aufführung: Abschiedssouper am Sommertheater in Ischl. (Hauptsächlich durch Jarnos Interesse). Weitere Aufführungen einzelner Einakter bei Jarno, Josefstädter Theater. Erste Aufführung des Zyklus nicht in deutscher, sondern in tschechischer Sprache (in Prag-Smichow 1893). Erste deutsche Aufführung des Zyklus 1910, Dezember, Wien, Deutsches Volkstheater, Berlin, Lessing-Theater.

Liebelei. Uraufführung Wien, Burgtheater, 9. Oktober 1895.

Freiwild. Berlin, Deutsches Theater, November 1896.

Das Vermächtnis. Berlin, Deutsches Theater, Oktober 1898.

Paracelsus, Die Gefährtin, Der grüne Kakadu. Wien, Burgtheater, 1. März 1899.

Der Schleier der Beatrice. Breslau, Stadttheater, 1900.

Lebendige Stunden. Berlin, Deutsches Theater, Jänner 1902.

Der Puppenspieler. Berlin, Deutsches Theater, Dezember 1903.

Der tapfere Cassian. Berlin, Kleines Theater, 1904.

Der einsame Weg. Berlin, Lessing-Theater, 1904.

Zwischenspiel. Wien, Burgtheater, 4. Oktober 1905.

Der Ruf des Lebens. Berlin, Lessing-Theater, 24. Februar 1906.

Zum großen Wurstel. Wien, Lustspiel-Theater, 16. März 1906.

Komtesse Mizzi. Wien, Deutsches Volkstheater, 5. Jänner 1909.

Der Schleier der Pierrette (Musik von Dohnanyi). Dresdner Oper 1910.

Marionetten (Puppenspieler, Cassian, Großer Wurstel). Wien, Deutsches Volkstheater, 1910.

Der junge Medardus. Wien, Burgtheater, 24. November 1910.

Das weite Land. Wien, Burgtheater, 14. Oktober 1911.

Professor Bernhardi. Berlin, Kleines Theater, 28. November 1912.

Komödie der Worte. Wien, Burgtheater, Oktober 1915.

Fink und Fliederbusch. Wien, Deutsches Volkstheater, November 1917.

Die Schwestern. Wien, Burgtheater, 26. März 1920.

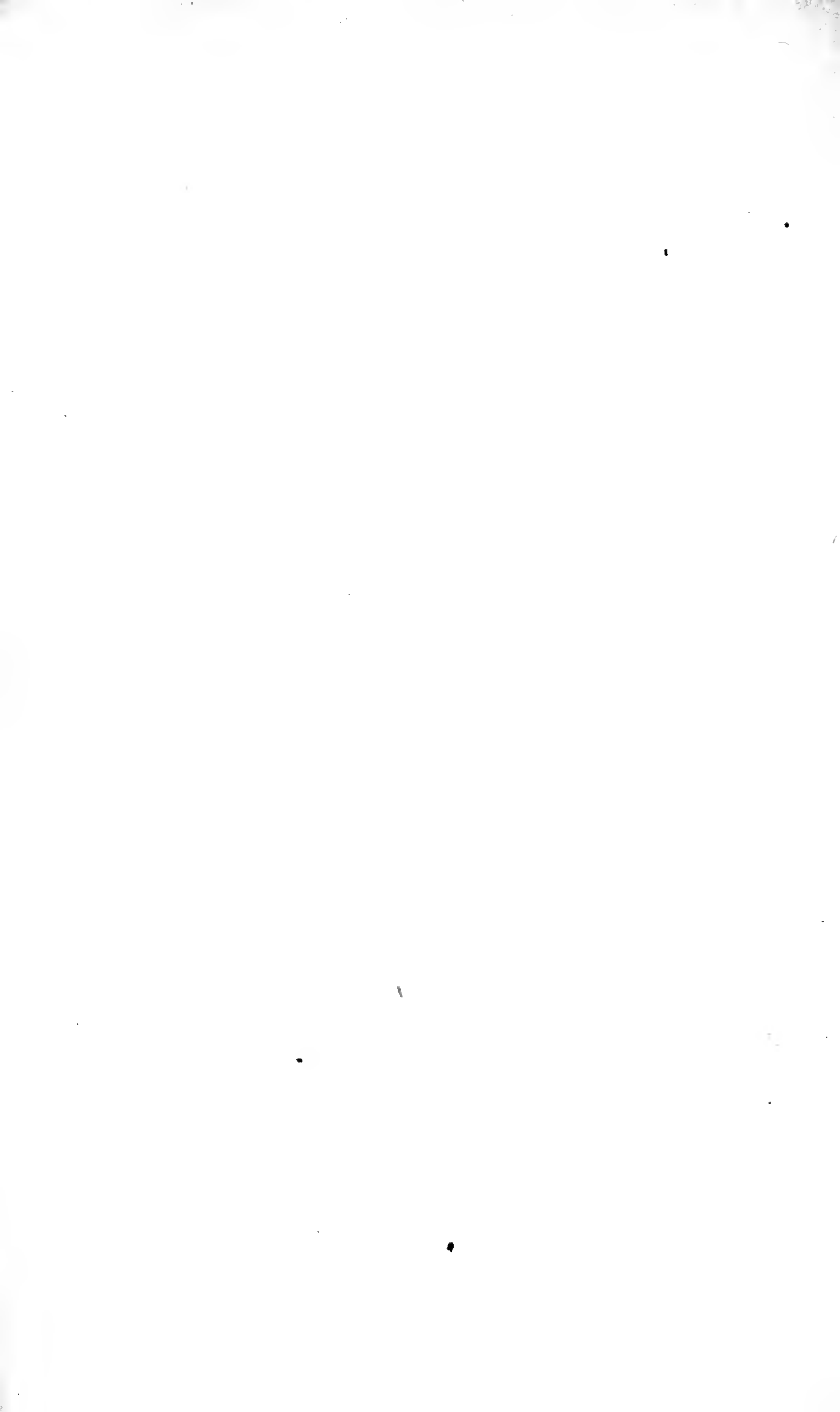
Reigen. Berlin, Kleines Schauspielhaus, 23. Dezember 1920.

INHALT

Diorama seiner Welt 1
Der Arzt ohne Scheideweg 14
Wesensherkunft 20
Aus jungen Jahren 31
Auftakt: Anatol 43
Intermezzo vom Stoffkreis 47
Liebelei. Intermezzo von den Grundthemen . 58
Von der Überschätzung des Erotischen 61
Reprise 75
„Das Märchen“ 78
Die erste Premiere 84
Von Erstling- und Hauptwerken 87
Vom Tode 90
„Sterben“ 90
. . . und von der Liebe 94
„Liebelei“ 94
Suchen nach sozialen Problemen: „Freiwild“ . 104
Wege zum Lebendigen 111
Erste Meisternovellen 116
Interludium von Gegenden und Porträts 129
Der Ruf zur Güte: „Das Vermächtnis“ 133
Rundgesang des Geschlechts: „Reigen“ 140
Meditation: Von Handwerk und Sprache 146
Von Wahn und Wahrheit: „Paracelsus“ 152
Präludien zum „Schleier der Beatrice“ 167
Improvisata von Traum und Hypnose 169
Rondo ironico: Dichter und Literat 174
Notizen zur „Beatrice“ 179
Das Renaissancedrama 181
Variations joyeuses: Der Dichter und sein Stoff („Lebendige Stunden“) 189
Scherzo feroce: Von Glück, Sünde und Zensur 202

Die bedrohten Heiligtümer: „Leutnant Gustl" 209
„Der blinde Geronimo" 217
Entre-acte: Vom stofflichen Verfahren 222
Elegie des Alterns: „Der einsame Weg" . . . 226
Tragödie der Worte: „Zwischenspiel" 239
Legende des Irdischen: „Der Ruf des Lebens" 250
Eigenleben der Dichtergeschöpfe: „Marionetten" 263
Erlebtes und Erzähltes 273
„Dämmerseelen"; „Masken und Wunder" 276
„Frau Berta Garlan" 285
„Der Weg ins Freie" 289
Kontrapunktische Arabeske: „Komtesse Mizzi" 298
Österreichische Rhapsodie: „Der junge Medardus" 299
Variation sérieuse: „Das weite Land" 311
Das Hohelied des Berufs: „Professor Bernhardi" 319
Scherzo dolente: „Komödie der Worte" 326
Vorläufige Coda: Die letzten Werke 332
„Frau Beate und ihr Sohn" 333
„Doktor Gräsler, Badearzt" 334
„Casanovas Heimfahrt" 335
„Fink und Fliederbusch" 337
„Die Schwestern" 339
Nachspiel als Epilog 341

Daten der Erstaufführungen Schnitzlerscher Bühnenwerke 346



WERKE VON RICHARD SPECHT

Kritisches Skizzenbuch

1900 / Wiener Verlag / Vergriffen.

Johann Strauß

1909 / Zweite Auflage 1922 / Leipzig, C. W. F. Siegel.

Gustav Mahler

1913 / Sechzehnte Auflage 1922 / Berlin, Schuster u. Loeffler.

Das Wiener Operntheater

Erinnerung aus 50 Jahren / 1919 / Vierte Auflage 1921
Wien, Wallishaußersche Buchhandlung (Paul Knepler).

„Die Frau ohne Schatten"

Einführung in die Musik / 1919 / Berlin, Adolf Fürstner.

Richard Strauß und sein Werk

1921 / drittes Tausend 1922 / Wien-Leipzig, E. P. Tal u. Co.

Julius Bittner

1921 / drittes Tausend 1922 / München-Berlin, Dreimasken Verlag.

Verdis Troubadour

Neue Textübertragung / 1921 / Wien, Wallishaußersche Buchhandlung.

Wilhelm Furtwängler

1922 / erstes und zweites Tausend / „Wila", Wiener Literarische Anstalt / Bd. 4 der „Wiedergabe".

*

Druck vom
Bibliographischen Institut
in Leipzig

*

